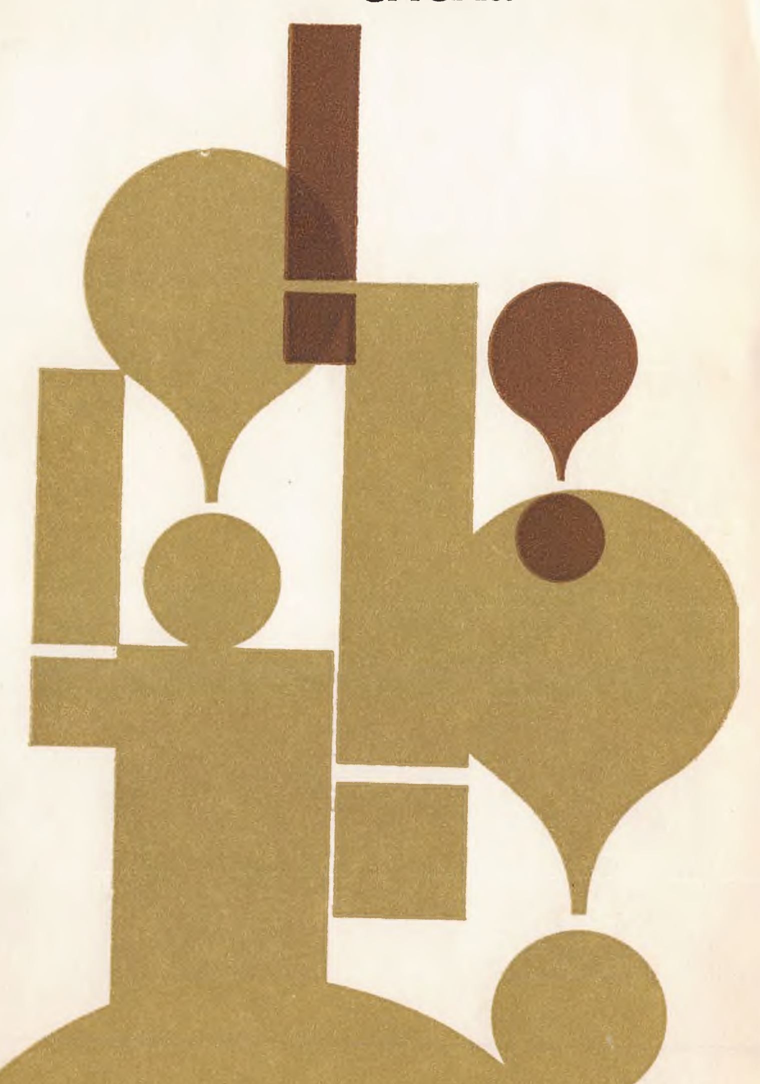
В. Я. Пропп

Проблемы комизма и смеха



В. Я. Пропп Проблемы комизма и смеха

В. Я. Пропп

Проблемы комизма и смеха



Москва
«Искусство»
1976

7
П 81

П $\frac{10507\text{-}143}{025(01)\text{-}76}$ 4-76

От редакции

Владимир Яковлевич Пропп (29.IV 1895—22.VIII 1970) — известный советский филолог, с 1938 г. и до конца своей жизни — профессор Ленинградского университета. Основные труды В. Я. Проппа посвящены проблемам теории и истории фольклора. В таких своих работах, как «Морфология сказки» (1928 г., 2-е изд. 1969 г.) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946 г.), В. Я. Пропп исследовал структуру, генезис и ранние этапы истории индоевропейского сказочного наследия. «Морфология сказки», открывающая большие перспективы в анализе этого жанра и вообще повествовательного искусства, намного опередила соответствующие исследования на Западе, положив начало целому направлению в изучении повествовательного фольклора. В. Я. Проппу принадлежат также фундаментальные историко-сравнительные исследования былин, обрядового фольклора и других фольклорных жанров («Русский героический эпос», 1955 г., 2-е изд. 1958 г.; «Русские аграрные праздники», 1963 г. и др.). В. Я. Пропп обращался также к анализу художественной специфики фольклора как искусства и особенностей его отношения к действительности.

Предлагаемая вниманию читателей новая работа В. Я. Проппа о комическом является последним и во многом не до конца завершенным исследованием этого ученого. В. Я. Пропп сосредоточивает здесь свое внимание на определении специфики комического, а также на проблеме психологии смеха и восприятии комического.

Следует отметить, что В. Я. Пропп проводит свой анализ на большом фактиче-

ском материале художественной литературы и близкого к кругу его интересов фольклора, не уделяя пристального внимания такой философской эстетической категории, как категория комического. Тем не менее издательство сочло нужным опубликовать последнюю работу этого выдающегося советского филолога. Проблема комического так, как она стоит сегодня перед марксистско-ленинской эстетикой, требует своего дальнейшего всестороннего изучения. Существенным вкладом в него, как нам думается, может быть исследование В. Я. Проппа.

Глава 1

Немного методологии

Беглый обзор существующих теорий комического дает не очень утешительную картину. Поневоле напрашивается здесь вопрос: нужна ли нам вообще теория? Их было очень много. Стоит ли к многочисленным существующим теориям прибавлять еще одну? Может быть, такая теория не более как игра ума, мертвая схоластика, бесполезная в жизни философема? На первый взгляд такой скептицизм не лишен некоторого основания. Действительно, величайшие юмористы и сатирики великолепно обходились без всякой теории. Обходятся без нее и современные юмористы-профессионалы, писатели, работники театра, кино, эстрады, цирка. Однако это еще не значит, что теория нам не нужна. Теория нужна в любой области человеческих знаний. Ни одна наука без теории в наши дни обходиться не может. Теория прежде всего имеет познавательное значение, и знание ее — один из элементов научного мировоззрения вообще.

Первый и основной недостаток всех существующих теорий (особенно немецких) — это ужасающий абстракционизм, сплошная отвлеченность. Теории создаются безотносительно к какой бы то ни было реальной действительности. В большинстве случаев такие теории действительно представляют собой мертвые философемы, притом изложенные так тяжеловесно, что их иногда просто невозможно понять. Труды эти состоят из сплошных рассуждений, где иногда на целые страницы или десятки страниц не приводится никаких фактов. Факты привлекаются изредка только как иллюстрации к выдвигаемым абстрактным положениям, причем избираются такие факты, которые как будто подтверждают выдвигаемые тезисы; о тех же фактах, которые их не подтверждают, хранится молчание, их авторы просто не замечают.

Вопрос об отношении теории к фактам мы должны будем решить иначе, чем он решался до сих пор. Основу должно составлять строгое и беспристрастное изучение фактов, а не абстрактные размышления, как бы они ни были интересны и привлекательны сами по себе.

В любом исследовании метод может иметь решающее значение. В истории нашего вопроса метод в преобладающем большинстве случаев состоял в том, что сущность комического определялась заранее в рамках тех философ-

ских систем, которых придерживались их авторы. Авторы исходили из некоторых гипотез, к которым подбирались примеры. Эти примеры должны были иллюстрировать и доказать гипотезу. Такой метод принято называть дедуктивным. Он возможен и оправдан в тех случаях, когда фактов недостаточно, когда их мало в природе, когда их невозможно непосредственно наблюдать и когда иным путем они необъяснимы.

Но есть и другой метод, идущий не от гипотез, а от скрупулезного сопоставительного изучения и анализа фактов к обоснованным через факты выводам. Такой метод принято называть индуктивным. Большинство современных наук уже не может строиться только на создании гипотез. Там, где это позволяют факты, надо идти индуктивным методом. Только этот метод дает надежное установление истин.

Прежде всего необходимо было, не отбрасывая ничего, не производя никакого отбора, собрать и систематизировать материал.

Все, что вызывает смех или улыбку, все, что хотя бы отдаленно связано с областью комического, надо было взять на учет.

В основном предлагаемая работа есть работа литературоведческая. Поэтому в первую очередь изучалось творчество писателей. Начинаем мы изучение с наиболее ярких и талантливых проявлений юмора и комизма, но приходилось присматриваться и к более слабым и неудачным проявлениям его. В первую голову были изучены русские классики. Величайшей сокровищницей оказались произведения Гоголя. Гоголь предстал перед нами как величайший из всех когда-либо творивших юмористов и сатириков, оставляя далеко позади себя всех других как русских, так и нерусских мастеров. Поэтому читатель не должен удивляться, что так много примеров взято из произведений Гоголя. Но Гоголем все же нельзя было ограничиться. Необходимо было просмотреть творчество и ряда других писателей как прошлого, так и настоящего. Привлекалось и народное творчество, фольклор. В отдельных случаях юмор фольклора обладает некоторыми специфическими особенностями, отличающими его от юмора писателей-профессионалов. Часто, однако, именно народное творчество дает яркий и показательный материал, который игнорировать никак нельзя.

Для решения проблемы комизма нельзя ограничиваться творчеством классиков и лучших образцов фольклора.

Необходимо было ознакомиться с повседневной, текущей продукцией юмористических и сатирических журналов, с газетными фельетонами. Журналы и пресса отражают текущую жизнь, и сама эта жизнь подлежит такому же пристальному изучению, как и искусство. Необходимо было учесть не только узколитературное творчество, но и цирк, эстраду, кинокомедию, прислушаться к разговорам в разнообразной среде...

Опытный теоретик сразу заметит, что мы не делим факты на относящиеся к области эстетики и не относящиеся к ней. Мы берем весь фактический материал, какой есть; каково же отношение явлений эстетики к явлениям жизни, мы увидим после того, как материал будет изучен.

Метод индуктивного изучения, основанного на проработке фактов, дает возможность избежать абстрактности и ее последствий, столь характерных для большинства эстетик XIX — начала XX века. Ниже вопрос о видах смеха и о том, как их реально можно классифицировать, будет поставлен особо (см. гл. 2 настоящей книги).

Совершенно очевидно, что показать в работе весь рассмотренный материал невозможно, да и не нужно. Полученные ряды можно только иллюстрировать избранными примерами. По способу изложения это похоже на то, что делалось и раньше. Однако по существу исследования метод совершенно иной. Примеры показывают, из каких фактов, из каких рядов вывод получается.

Абстрактность — не единственный недостаток существующих теорий. Есть и другие недостатки, которые необходимо себе уяснить, чтобы их избежать. Один из них состоит в том, что основные принципы заимствуются у предшественников, принимаются на веру, не подвергаются предварительной проверке. Один из таких принципов состоит в том, что комическое противопоставляется трагическому и возвышенному, и выводы, полученные из изучения возвышенного или трагического, с обратным знаком применяются к комическому.

Для Аристотеля было естественно при определении сущности комедии исходить из трагедии как ее противоположности, ибо в практике и в сознании древнего грека именно трагедия имела первенствующее значение. Но когда такое противопоставление продолжается в эстетиках XIX—XX веков, оно приобретает мертвый и отвлеченный характер. Для эстетики романтического идеализма было естественно полагать в основу любой эстетической теории учение о возвышенном и прекрасном и противопоставлять

ему комическое как нечто низменное и противоположное возвышенному. Против такого толкования возражал уже Белинский, который, как мы видели, на примере Гоголя показал, какое великое значение в искусстве и в общественной жизни может иметь именно комическое. Но этот почин Белинского подхвачен не был. Что комическое противоположно возвышенному и трагическому — это одно из тех положений, которые принимаются на веру без всяких доказательств. Сомнение в правильности такого противопоставления высказывалось уже в позитивистской немецкой эстетике XIX века. Так, Фолькельт писал: «Комическое выделяется в области эстетического под совершенно другой точкой зрения, чем трагическое»; «Комическое никак не является противоположным звеном трагического, и вообще его нельзя ставить в один ряд с трагическим... Если что и противостоит комическому, то это некомическое, или серьезное» (55, 341, 343) *. То же он говорит о возвышенном. Эта мысль, которую выражали и другие, несомненно правильна и плодотворна. Комическое прежде всего должно изучаться *само по себе как таковое*. Действительно, в чем веселые новеллы Боккаччо, или «Коляска» Гоголя, или «Лошадиная фамилия» Чехова противоположны трагическому? Они просто не имеют к этому никакого отношения, находятся вне его сферы. Мало того, возможны также случаи, когда произведения, комические по своей трактовке и своему стилю, трагичны по содержанию. Таковы «Записки сумасшедшего» или «Шинель» Гоголя.

Противопоставление комического трагическому и возвышенному не вскрывает сущности комизма и его специфики, а в этом-то состоит наша главная задача. Мы будем определять сущность комизма без всякой оглядки на трагическое или на возвышенное, пытаясь понять и определить комическое как таковое. В тех случаях, когда комическое так или иначе соприкасается с трагическим, это должно учитываться, но не отсюда надо исходить.

Непонимание *специфики* комического составляет следующий, можно сказать, *почти сквозной* недостаток большинства трактатов. Говорят, например, что комичны недостатки людей. Совершенно очевидно, однако, что недостатки могут и не быть комичными. Нужно еще установить, какие именно недостатки и в каких условиях или в каких случаях мо-

---

* Здесь и далее первая цифра в скобках означает номер, под которым цитированная книга значится в списке литературы, помещенном в конце книги, а вторая — страницу.— *Ред.*

гут быть смешными и в каких нет. Это требование можно обобщить и сказать: беря любой факт, случай, вызывающий смех, исследователь всякий раз должен ставить вопрос о специфическом или неспецифическом характере изучаемого явления и о причинах его. В отдельных случаях этот вопрос ставился и раньше, но в большинстве он обходился. Выше уже приводился пример того, как определения комического оказывались слишком широкими: под них подходили явления и некомические. Такую ошибку делали величайшие философы. Так, например, Шопенгауэр утверждал, что смех возникает тогда, когда мы внезапно обнаруживаем, что реальные объекты окружающего нас мира не соответствуют нашим понятиям и представлениям о них. Перед его воображением носились, очевидно, случаи, когда такое несоответствие вызывало смех. Но он не говорит о том, что такое несоответствие может быть нисколько не смешным: когда, например, ученый делает открытие, которое полностью меняет его представление об изучаемом объекте, когда он видит, что до сих пор заблуждался, то открытие этого заблуждения («несоответствия окружающего нас мира нашим понятиям») лежит *вне* области комизма. Мы не будем приводить других примеров. Для нас отсюда вытекает методологический постулат: *в каждом отдельном случае* надо определять специфику комического, надо проверять, в какой степени и при каких условиях, всегда или не всегда одно и то же явление обладает комизмом.

Есть и другие недостатки, которых надо остерегаться, чтобы их не повторять. Сличая труды по эстетике, можно видеть, как из одного в другой перекочевывает мысль о том, что комическое основано на противоречии между формой и содержанием. Вопрос о форме и содержании действительно должен быть поставлен, но он может быть решен только *после* изучения фактического материала, а не *до* него. Когда будет рассмотрен материал, к этому вопросу необходимо будет вернуться и разобраться в той путанице, которая так характерна для эстетик вплоть до последних лет. Только в свете фактических материалов, а не путем предвзятых конструкций можно будет решить, действительно ли в основе комического лежит какое-то противоречие. И если обнаружится, что это так, то надо установить, действительно ли оно состоит в противоречии формы и содержания или в чем-то другом.

Мы до сих пор больше всего говорили об одной проблеме, а именно — о проблеме определения сущности комизма.

Эта проблема основная, но она далеко не единственная. Имеется много и других проблем, связанных с вопросом о смехе и комизме. Сейчас хотелось бы выделить одну из них и рассмотреть ее, так как необходимо проверить свою методологию до того, как мы начнем вхождение в материал.

Это еще не затронутая нами, но очень важная теория *двух разных противоположных видов комизма.*

Во многих буржуазных эстетиках утверждается, что есть два вида комизма: комизм высшего порядка и комизм низменный.

В определении комического фигурируют исключительно отрицательные понятия: комическое — это нечто низменное, ничтожное, бесконечно малое, материальное, это тело, буква, форма, безыдейность, видимость в их несоответствии, противоположности, контрасте, противоборстве, противоречии с возвышенным, великим, идейным, душевным и т. д. Набор отрицательных эпитетов, прилагаемых к понятию комического, противопоставление комического возвышенному, высокому, прекрасному, идейному и т. д. говорит о некотором отрицательном отношении к смеху и комическому вообще, о некотором даже презрении к нему. Эта презрительность очень ярко сказывается у таких философов-идеалистов, как Шопенгауэр, Гегель, Фишер и другие.

Здесь еще нет теории двух видов комического, здесь сквозит отрицательное отношение к комизму вообще как таковому. Теория двух видов комического — низменного и высокого — появляется в XIX веке. В поэтиках XIX века нередко утверждается, что не вся область комического представляет собой нечто низменное, а что есть как бы два вида его: один вид комизма относится к области эстетики, понимаемой как наука о прекрасном, и такой комизм включается в понятие прекрасного; но есть и другой вид комического, лежащий вне области эстетики и прекрасного и представляющий собой нечто весьма низменное.

Теоретических определений того, что, собственно, понимается под «низменно-комическим», обычно нет, а если они все же даются, то оказываются беспомощными. Одним из убежденных сторонников такой теории был Кирхманн. Всю область комического он делит на «тонко-комическое» и «грубо-комическое». Комизм, по его теории, всегда имеет причиной какое-нибудь неразумное, нелепое действие. «Если эта нелепость имеется в высокой степени... то комическое грубо, если же нелепость более скрыта... то комическое тонко» (50, II, 46—47).

Нелогичность и несостоятельность такого определения совершенно очевидны. Вместо очерченных границ — неопределенная градация.

Чаще всего природа «грубого» комизма не определяется вообще. Вместо этого даются только примеры. Так, Фолькельт относит сюда все, что связано с человеческим телом и его отправлениями. Это «обжорство, пьянство, потение, плевки, отрыжка... все, что относится к испусканию мочи и испражнению» и т. д. Он совершенно не задумывается над тем, в каких случаях все это комично и в каких — нет. Такой комизм, думает Фолькельт, удел преимущественно народной литературы, но он имеется и у многих писателей. Шекспир, например, достаточно богат таким видом комизма: «Вообще Шекспир, как ни один другой поэт, соединяет скотское беспутство с полной юмора распущенностью» (55, I, 409—410). С другой стороны, есть комедии тонкие, изящные, изысканные. Образцом тонкого вида комедии он считает комедию Скриба «Стакан воды». Он восхищается остроумным и тонким диалогом между герцогом Болинброком и герцогиней Мальборо. Такой вид комизма вызывает не грубый смех, а тонкую улыбку.

Другие теоретики определяют «низменно-комическое» по формам и относят к области низшего комизма все виды фарсов, балаганов, клоунад и т. д. Ликок в своей книге юмористических рассказов пишет: «Речь идет не о пароксизмах смеха, вызываемых кривляньем обсыпанного мукой или измазанного сажей клоуна, подвизающегося на подмостках убогого варьете, а о подлинно великом юморе, освещающем и возвышающем нашу литературу в лучшем случае раз или, много, два в столетие». К «низшим», или «внешним», видам комизма в большинстве случаев относят такие фарсовые элементы, как красные носы, толстые животы, словесные выверты, драки и потасовки, надувательства и т. д.

Можем ли мы придерживаться такой теории или нет, можем ли мы исходить из нее при расположении и изучении нашего материала? Исходить из этой теории мы не будем, иначе нам пришлось бы отбросить как «низменно-комическое» значительную часть наследия наших классиков. Если всмотреться в признанно «высокие», классические комедии, то легко заметить, что элементами фарса пронизано творчество всех классиков комедии. Комедии Аристофана острополитичны, но их придется, по-видимому, отнести к области «грубого», «низшего», или, как иногда говорят, «внешнего» комизма. Но сюда при ближайшем

рассмотрении придется отнести и Мольера, и Гоголя, и вообще всех классиков. Если, целуя ручку Марьи Антоновны, Бобчинский и Добчинский сталкиваются лбами — это высший или низший род комизма? При ближайшем изучении окажется, что творчество Гоголя сплошь заражено «низшим», или «грубым», комизмом. В пошлости Гоголя обвиняли современники, не понимавшие всей значительности его юмора. Но такие обвинения можно встретить и позже. Были профессора, историки литературы, которых шокировали грубости у Гоголя. Один из них — И. Мандельштам, написавший большое исследование о стиле Гоголя. Он находит, например, что художественность «Женитьбы» выиграла бы, если бы Гоголь убрал следующие слова, которые он приводит текстуально: «Ну есть ли в тебе капля ума? Ну, не олух ли ты... ну скажи, пожалуйста, не свинья ли ты после этого?»

«Эти слова,— пишет Мандельштам,— рассчитаны на балаган». Гоголь, по его мнению, должен был бы очистить свои произведения от таких «излишеств» (26, 53). Благовоспитанного профессора коробит также от множества разнообразных имеющихся у Гоголя ругательств.

К этому прибавляется другое. В теорию двух видов комизма, изящного и грубого, вносится социальная дифференциация. Тонкий вид комизма существует для образованных умов, аристократов по духу и происхождению. Второй вид — удел плебса, черни, толпы. Е. Бейер пишет: «Низкокомическое уместно в народных пьесах (Volksstücke), где понятия приличия, такта и цивилизованного поведения имеют более широкие границы» (42, I, 106). Говоря о чрезвычайно широком распространении «грубо-комического», он пишет, что «об этом знает каждый знаток народной литературы», и ссылается на немецкие народные книги, на народный кукольный театр, на некоторные сказки и т. д. (42, I, 409).

Такие утверждения в немецких эстетиках встречаются неоднократно, и это симптоматично. Презрение к шутам, балаганам, клоунам, паяцам, ко всем видам безудержного веселья есть презрение к народным истокам и формам смеха. Совершенно иначе относился к этому вопросу, например, Пушкин. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное»,— говорил он без всякого презрения к этому площадному увеселению. Особый характер народного юмора отмечал и Чернышевский, притом тоже без какого бы то ни было презрения к этому виду юмора. «Настоящее царство фарса,— говорит он,— простонародная игра,

например,— наши балаганные представления. Но фарсом не пренебрегают великие писатели: у Рабле он решительно господствует; чрезвычайно часто попадается он и у Сервантеса» (34, II, 187).

Никто не будет отрицать наличие плоских и грубых шуток, пошлых фарсов, сомнительных анекдотов, пустых водевилей, глупого зубоскальства. Но низменное есть во всех областях словесного творчества. Как только мы проникаем в гущу материала, так сразу же обнаруживается полная невозможность делить комическое на грубое и тонкое. В процессе изучения мы учитывать этой теории не будем, но после изучения фактов необходимо будет поставить вопрос о художественной и моральной ценности, или, наоборот, вредности некоторых форм комизма. Вопрос этот весьма актуален и требует подробного и обоснованного решения. Методологически для нас вытекает необходимость и этот вопрос, как и другие большие вопросы, решать после изучения фактов.

Один из трудных и спорных вопросов эстетики — это вопрос об эстетическом или внеэстетическом характере комизма. Вопрос этот часто связывается с вопросом о «низших», «элементарных», или «внешних», формах комизма и формах более высокого порядка. Так называемые «внешние», или «низшие», формы комизма обычно не относятся к области эстетики. Это, так сказать, категория внеэстетическая. Ошибочность этой теории становится сразу ясной, если вспомнить Аристофана или фарсовые места у классиков. Внеэстетической категорией признается и всякий смех вне художественных произведений. Формально это, может быть, и верно. Но, как мы уже говорили, эстетика, которая отрывает себя от жизни, будет неизбежно носить абстрактный характер, непригодный для целей реального познания.

Во многих случаях для различения между эстетической («высшей») категорией комического и внеэстетической («низшей») создается разная терминология. В одних случаях говорят о «комическом», в других — о «смешном». Мы этого отличия делать не будем; вернее, факты должны нам показать, правомерно такое деление или нет. «Комическое» и «смешное» мы объединяем под одним термином и понятием «комизм». Оба эти слова для нас пока обозначают одно и то же. Это не значит, что «комизм» есть нечто совершенно единообразное. Разные виды комизма ведут к разным видам смеха, и на это и будет обращено наше главное внимание.

Насмешливый смех

Глава 2

Виды смеха и выделение насмешливого смеха

Выше указывалось на то, что классификации, предложенные в большинстве эстетик и поэтик, для нас неприемлемы и что следует искать новых и более надежных путей систематизации. Мы исходим из того, что комизм и смех не есть *нечто абстрактное*. Смеется человек. Проблему комизма невозможно изучать вне психологии смеха и восприятия комического. Поэтому мы начинаем с того, что ставим вопрос о видах смеха. Можно спросить себя: не связаны ли определенные формы комизма с определенными видами смеха? Поэтому надо посмотреть и решить, сколько видов смеха вообще можно установить, какие из них для наших целей более существенны и какие — менее.

Вопрос этот в нашей литературе уже ставился. Самая полная и наиболее интересная попытка перечисления видов смеха сделана не философами и не психологами, а теоретиком и историком советской кинокомедии Р. Юреневым, который пишет так: «Смех может быть радостный и грустный, добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходительный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбительный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, саркастический и наивный, ласковый и грубый, многозначительный и беспричинный, торжествующий и оправдательный, бесстыдный и смущенный. Можно еще и увеличить этот перечень: веселый, печальный, нервный, истерический, издевательский, физиологический, животный. Может быть даже унылый смех!» (41, 8.)

Этот перечень интересен своим богатством, своей яркостью и жизненностью. Он получен не путем отвлеченных размышлений, но жизненных наблюдений. Автор в дальнейшем развивает свои наблюдения и показывает, что разные виды смеха связаны с различием человеческих отношений, а они составляют один из главных предметов комедии. Хочется особенно подчеркнуть, что свое исследование, посвященное советской кинокомедии, автор открывает именно вопросом о видах смеха. Этот вопрос оказался для него весьма важным. Таким же важным он представляется и для наших целей. Для Юренева вопрос о видах смеха важен потому, что разные виды смеха присущи разным ви-

дам комедийных интриг. Для нас важно другое. Нам нужно решить вопрос, связаны определенные виды смеха с определенными видами комизма или нет.

Перечень Юренева очень подробен, но вместе с тем он все же не совсем полон. В номенклатуре Юренева нет того вида смеха, который, по нашим данным, оказался важнейшим для понимания литературно-художественных произведений, а именно — смеха *насмешливого*. Правда, фактически этот вид смеха в дальнейшем учтен, его только нет в списке. Развивая свою мысль о том, что виды смеха соответствуют видам человеческих отношений, автор пишет так: «Человеческие взаимоотношения, возникающие во время смеха, в связи со смехом, различны: люди осмеивают, насмехаются, издеваются...» Таким образом, насмешка поставлена на первое место, и это наблюдение для нас очень ценно.

Еще Лессинг в «Гамбургской драматургии» сказал: «Смеяться и осмеивать — далеко не одно и то же». Мы начнем с того, что изучим *осмеивание*. Мы не будем дополнять и классифицировать список Юренева. Из всех возможных видов смеха мы для начала избираем только один, а именно — смех насмешливый. Именно этот и, как мы увидим, только этот вид смеха стабильно связан со сферой комического. Достаточно, например, указать, что вся огромнейшая область сатиры основана на смехе насмешливом. Этот же вид смеха чаще всего встречается в жизни. Если всмотреться в картину Репина, изображающую запорожцев, которые сочиняют письмо турецкому султану, можно видеть, как велико разнообразие оттенков смеха, изображенного Репиным,— от громкого раскатистого хохота до злорадного хихиканья и едва заметной тонкой улыбки. Однако легко убедиться, что все изображенные Репиным казаки смеются одним видом смеха, а именно — смехом насмешливым.

Выделение первого и главнейшего для нас вида смеха приводит к необходимости дальнейшего, более дробного изучения этого вида. По какому признаку располагать подрубрики? Материал показывает, что наиболее целесообразный прием — расположение по причинам, вызывающим смех. Проще говоря, необходимо установить, *над чем* люди, собственно, смеются, что именно представляется им смешным. Короче, материал можно систематизировать по объектам насмешки.

Тут окажется, что смеяться можно над человеком почти во всех его проявлениях. Исключение составляет об-

ласть страданий, что замечено было еще Аристотелем. Смешными могут оказаться наружность человека, его лицо, фигура, движения; комическими могут представляться его суждения, в которых он проявляет недостаток ума; особую область насмешки представляет характер человека, область его нравственной жизни, его стремления, его желания и цели. Смешной может оказаться речь человека как манифестация таких его качеств, которые были незаметны, пока он молчал. Короче говоря, физическая, умственная и моральная жизнь человека может стать объектом смеха в жизни.

В искусстве мы имеем совершенно то же самое: в юмористических произведениях любых жанров показан человек с тех его сторон, которые подвергаются насмешке и в жизни. Иногда бывает достаточно просто показать человека таким, каков он есть, представить или изобразить его; но иногда этого недостаточно. Смешное надо вскрыть, и для этого существуют определенные приемы, которые надо изучить. Приемы эти в жизни и в искусстве одинаковы. Иногда человек сам невольно обнаруживает смешные стороны своей натуры, своих дел, иногда это нарочито делает насмешник. Насмешник в жизни и в искусстве действует совершенно одинаково. Существуют особые приемы, чтобы показать смешное в облике, в мыслях или в поступках человека. Классификация по объектам насмешки есть вместе с тем классификация по художественным средствам, какими вызывается смех. Фигура человека, или его мысли, или его устремления высмеиваются по-разному. Кроме того, есть средства, общие для разных объектов насмешки, как, например, пародирование. Таким образом, средства насмешки распадаются на более частные и более общие. Необходимость и возможность такой классификации в советской науке уже определялась, хотя фактически она еще не производилась. «Вполне очевидна,— пишет Ю. Борев,— правомерность и необходимость классификации художественных средств комедийной обработки жизненного материала» (12, 317).

Глава 3

О тех, кто смеется и кто не смеется

Смех осуществляется при наличии двух величин: смешного объекта и смеющегося субъекта — человека. Мыслители XIX—XX веков, как правило, изучали или одну сторону проблемы, или другую. Комический объект изучался в трудах по эстетике, смеющийся субъект — в трудах по психологии. Между тем комизм определяется не тем и не другим в отдельности, а воздействием объективных данных на человека. О важности психологического фактора не раз писалось в эстетиках. «Нельзя понять сущности комического, не исследуя психологию чувства комического, чувства юмора» (22, 1, 4),— говорит М. Каган. Сходно говорит Ник. Гартман: «Комизм в строго эстетическом смысле не может существовать без юмора субъекта» (16, 607).

Возникновение смеха есть некоторый процесс, в котором должны быть изучены все вызывающие его условия и причины. По Бергсону, смех наступает как бы с точностью закона природы: он возникает всегда, когда для этого есть причина. Ошибочность такой установки довольно очевидна: причина для смеха может быть дана, но при этом могут оказаться люди, которые смеяться не будут и которых рассмешить окажется невозможным. Трудность состоит в том, что связь между комическим объектом и смеющимся человеком не обязательна и не закономерна. Там, где один смеется, другой смеяться не будет.

Причина этого может крыться в условиях исторического, социального, национального и личного порядка. Каждая эпоха и каждый народ обладает особым, специфическим для них чувством юмора и комического, которые иногда непонятны и недоступны для других эпох. «Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно»,— писал А. И. Герцен. Такой задачи мы себе не ставим. Мы ограничиваем себя, как уже указано, материалами XVIII—XX веков.

Внося в вопрос историческую дифференциацию и посвящая себя только XVIII—XX векам, мы не можем умолчать о наличии некой исторически сложившейся национальной дифференциации. Можно сказать, что французский смех отличается изяществом и остроумием (Анатоль Франс), немецкий — некоторой тяжеловесностью (комедии

Гауптмана), английский — иногда добродушной, иногда едкой насмешкой (Диккенс, Бернард Шоу), русский — горечью и сарказмом (Грибоедов, Гоголь, Салтыков-Щедрин). Впрочем, научного значения эти наблюдения не имеют, хотя подобные штудии и не лишены интереса.

Совершенно очевидно, что в пределах каждой из национальных культур разные социальные слои будут обладать различным чувством юмора и разными средствами его выражения.

В пределах приведенных границ необходимо особо учитывать дифференциацию индивидуальную.

Все, вероятно, могли наблюдать, что есть люди или группы людей, склонные к смеху, и люди, к смеху не расположенные. Мы ограничим себя несколькими выборочными примерами.

К смеху склонны люди молодые и менее склонны старые, хотя надо сказать, что мрачные юноши и веселые старички и старушки все же отнюдь не редкость. Девушки-подростки, когда они собираются, много смеются и веселятся по самым, казалось бы, ничтожным поводам.

Прирожденные юмористы, люди, одаренные остроумием и способностью смеяться, есть во всех классах общества. Они не только сами умеют смеяться, но умеют и веселить других. Вот как описывают братья Соколовы церковного старосту Василия Васильевича Богданова одной из деревень Белозерского края: «Маленький, рыжеватый мужчина лет за тридцать, на вид несколько дурковатый, но под этой личиной скрывающий большую находчивость и хитрость. Он вечно подмигивает, подтрунивает». Он хорошо знал подноготную жизнь сельского духовенства и отразил это в своих сказках, рассказывал их так, что слушатели сами понимали скрытые в его сказках намеки. «При этом Вас. Вас. не упускал случая затронуть даже здесь присутствовавших лиц, чем вызывал особую веселость у слушателей» (32, 78). Это определенный, очень распространенный тип сказочника — балагура и остряка.

В Москве 50-х годов прошлого века знаменитостью был артист, писатель и рассказчик Иван Федорович Горбунов, который в любой момент мог импровизировать сценки из московской жизни так, что окружающие дружно и громко хохотали, наслаждаясь меткостью его наблюдений и верностью его имитации.

Особым даром комизма обладают некоторые артисты. Стоило К. Варламову раскрыть двери и войти на сцену, как публика уже радостно смеялась, хотя он не произнес еще

ни одного слова. То же бывало с народным артистом СССР Игорем Ильинским.

Наличие юмористической жилки — один из признаков талантливости натуры. Из воспоминаний Горького о Толстом мы знаем, как много смеялись втроем Толстой, Горький и Чехов. Когда к Чехову в Ниццу приехал профессор Максим Ковалевский, они, сидя за столом в ресторане, смеялись так, что обращали на себя внимание всех присутствующих.

Что показывают приведенные примеры? Они иллюстрируют наблюдение, что есть люди, в которых имеющийся в жизни комизм непременно вызывает реакцию смеха. Способность к такой реакции есть в целом явление положительного порядка; оно есть проявление любви к жизни и жизнерадостности. Но есть люди, к смеху отнюдь не расположенные. Причины этого могут быть различные. Если смех есть один из признаков общечеловеческой даровитости, если к смеху способны одаренные и вообще нормальные живые люди, то неспособность к смеху иногда может быть объяснена как следствие тупости и черствости. Неспособные к смеху люди в каком-нибудь отношении бывают неполноценными. Может ли смеяться чеховский Пришибеев, или человек в футляре Беликов, или полковник Скалозуб? Они смешны, мы над ними смеемся, но если вообразить их в жизни, то очевидно, что к смеху такие люди неспособны. По-видимому, есть некоторые профессии, лишающие ограниченных людей способности смеяться. Это в особенности те профессии, которые облекают человека некоторой долей власти. Сюда относятся чиновники и педагоги старого закала. «В городском архиве до сих пор сохранился портрет Угрюм-Бурчеева. Это мужчина среднего роста, с каким-то деревянным лицом, очевидно никогда не освещавшимся улыбкой» — так Салтыков-Щедрин изображает одного из градоначальников в своей «Истории одного города». Но Угрюм-Бурчеев не единичный характер, а тип. «Это просто со всех сторон наглухо закупоренные существа» — так говорит о подобных людях Салтыков-Щедрин. К сожалению, такие «агеласты» (то есть люди, неспособные к смеху) часто встречаются в педагогическом мире. Это вполне можно объяснить трудностью профессии, постоянством нервного напряжения и пр., но причина не только в этом, а в особенностях психической организации, которая в работе педагога сказывается особенно ясно. Недаром Чехов своего человека в футляре изобразил педагогом. Белинский в очерке «Педант» пишет: «Да, я непре-

менно хочу сделать моего педанта учителем словесности». Преподавателям, неспособным понять и разделить хороший смех детей, не понимающим шуток, не умеющим никогда улыбнуться и посмеяться, следовало бы рекомендовать переменить профессию.

Неспособность к смеху может быть признаком не только тупости, но и порочности. Здесь вспоминается «Моцарт и Сальери» Пушкина.

Моцарт
Из Моцарта нам что-нибудь!
Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет.
Сальери
И ты смеяться можешь?
Моцарт
Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеешься?
Сальери
Нет.
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик!
Моцарт
Постой же: вот тебе.
Пей за мое здоровье.
Старик уходит.

Гениальный и жизнерадостный Моцарт Пушкина способен к веселью и смеху; он может даже отнестись шутливо к пародии па свое творчество. Наоборот, завистливый, насквозь холодный, себялюбивый убийца Сальери неспособен к смеху именно вследствие глубокой порочности своего существа, как он по той же причине неспособен и к творчеству, о чем говорит ему Моцарт: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Но неспособность к смеху может быть вызвана и совершенно другими, прямо противоположными причинами.

Есть категория людей глубоких и серьезных, которые не смеются не вследствие внутренней черствости, а как раз наоборот — вследствие высокого строя своей души или своих мыслей. Тургенев в своих воспоминаниях о художнике А. И. Иванове рассказывает следующее: «Литература и политика его не занимали: он интересовался вопросами, касавшимися до искусства, до морали, до философии. Однажды кто-то принес к нему тетрадку удачных карикатур; Иванов долго их разглядывал — и вдруг, подняв голову, промолвил: «Христос никогда не смеялся». Иванов в это время заканчивал свою картину «Явление Христа народу».

Тургенев не говорит, чему были посвящены карикатуры. Но так или иначе, они противоречили всему тому миру высокой морали, высокой душевной настроенности, которой был охвачен Иванов. Область религии и область смеха взаимоисключаются. В древнерусской письменной литературе стихия смеха и комического полностью отсутствует. Смех в церкви во время богослужения был бы воспринят как кощунство. Следует, однако, оговорить, что смех и веселье несовместимы не со всякой религией; такая несовместимость характерна для аскетической христианской религии, но не для античности с ее сатурналиями и дионисиями. Независимо от церкви народ справлял свои старые, веселые, по происхождению языческие праздники — святки, масленицу, Ивана Купалу и другие. По стране бродили ватаги веселых скоморохов, народ рассказывал озорные сказки и пел кощунственные песни. Если нельзя представить себе смеющимся Христа, то дьявола, наоборот, представить себе смеющимся очень легко. Таким Гёте изобразил Мефистофеля. Его смех циничен, но имеет глубокий философский характер, и образ Мефистофеля доставляет читателю огромное удовольствие и эстетическое наслаждение.

Продолжая наблюдения над людьми, которые не смеются или не склонны смеяться, легко заметить, что не будут смеяться люди, всецело охваченные какой-либо страстью или увлечением или полностью погруженные в какие-либо сложные или глубокие размышления. Почему это так, мы должны будем объяснить, и объяснить это можно. Совершенно очевидно также, что смех несовместим ни с каким большим и настоящим горем. Смех невозможен также, когда мы видим истинное страдание другого человека. Если же при этом кто-либо все же засмеется, мы испытаем возмущение, такой смех свидетельствовал бы о нравственном уродстве смеющегося.

Эти предварительные наблюдения не решают проблемы психологии смеха, они только ставят ее. Решение ее может быть дано тогда, когда будет изучена причина возбуждения смеха и в связи с этим будут рассмотрены те психологические процессы, которые составляют его сущность.

Глава 4

Смешное в природе

Наше исследование мы начнем с рассмотрения всего того, что никогда не может быть смешным. Это сразу поможет нам в установлении того, что же может обладать признаком комизма. Легко заметить, что, вообще говоря, никогда не может быть смешной окружающая нас природа. Не бывает смешных лесов, полей, гор, морей или цветов, трав, злаков и т. д.

Это замечено давно и вряд ли может вызвать сомнение. Бергсон пишет: «Пейзаж может быть красив, привлекателен, великолепен, невзрачен или отвратителен; но он никогда не будет смешным». Это открытие он приписывает себе: «Я удивляюсь, каким образом столь важный факт, при всей своей простоте, не остановил на себе внимания мыслителей» (9, 7). Между тем эта мысль высказывалась неоднократно. Почти за пятьдесят лет до Бергсона ее высказал, например, Чернышевский: «В природе неорганической и растительной не может быть места комическому».

Обратим внимание на то, что Чернышевский говорит не о природе вообще, а только о природе неорганической и растительной; он не говорит о царстве животных. В отличие от предметов и явлений неорганической и растительной природы животное может быть смешным. Чернышевский объясняет это тем, что животные могут быть похожими на людей. «Мы смеемся над животными потому,— говорит он,— что они напоминают нам человека и его движения». Это, несомненно, верно. Самое смешное из всех животных — обезьяна: она больше всех напоминает нам людей. Удивительно смешны своей осанкой и походкой бывают, например, пингвины. Недаром Анатоль Франс один из своих сатирических романов назвал «Остров пингвинов». Другие животные смешны тем, что напоминают нам если не форму, то выражение человеческих лиц. Выпученные глаза лягушки, стянутый в морщины лоб щенка, оттопыренные уши и оскаленные зубы летучей мыши вызывают у нас улыбку. Для некоторых животных сходство с человеком может быть усилено путем дрессировки. Танцующие собачки неизменно вызывают восторг детей. Комизм животных усиливается, если надеть на них человеческую одежду: штаны, или юбочки, или шляпки. Медведь в лесу, ищущий себе пропитание, сам по себе не смешон. Но медведь, которого водят по деревням и который показы-

васт, как мальчишки воруют горох или как девки белятся и румянятся, вызывает смех. Юмор таких произведений, как роман Э.-Т.-А. Гофмана «Житейская философия кота Мурра», основан на том, что художник-писатель сквозь повадки животного увидел человека. Во всех приведенных случаях сходство между человеком и животным самое непосредственное, прямое. Но мысль, высказанная Чернышевским, сохраняет свою силу и в тех случаях, когда сходство это отдаленное, косвенное. Почему смешны жирафы? На первый взгляд они на людей не похожи. Но долговязость, длинная и узкая шея возможны и у человека. Эти свойства отдаленно напоминают нам человека, и этого уже достаточно, чтобы пробудить в нас чувство смешного. Труднее сказать, чем смешон, например, котенок, который медленно идет к своей цели, подняв хвост совершенно вертикально кверху. Но и здесь кроется нечто человеческое, которое мы только не умеем сразу определить.

Некоторой поправки требует утверждение Чернышевского, что растительное царство не может вызвать смеха. Это верно в целом. Но вот мы вытащили редьку, и она вдруг своими очертаниями напомнила нам лицо человечка — и возможность смешного уже дана. Такие исключения подтверждают правильность теории, а не опровергают ее.

Пока из всего сказанного можно вывести предварительное заключение, что комическое всегда прямо или косвенно связано с человеком. Неорганическая природа потому не может быть смешной, что она не имеет с человеком ничего общего.

Здесь надо поставить вопрос: в чем состоит специфическое отличие неорганической природы от человека? Ответ можно дать совершенно точный: человек отличается от неорганической природы наличием у него духовного начала, понимая под этим интеллект, волю и эмоции. Так пока чисто логическим путем мы приходим к предположению, что смешное всегда как-то связано именно со сферой духовной жизни человека. На первый взгляд это может показаться сомнительным. Ведь человек часто бывает смешон своим внешним видом (лысина и пр.). Однако факты все же показывают, что это все же так.

Приведенные наблюдения позволяют внести некоторую поправку в наблюдения о комизме животных. Комизм в области умственной жизни возможен только для человека, но комизм в проявлении эмоциональной и волевой жизни возможен и в мире животных. Так, если огромный и силь-

ный пес вдруг обращается в бегство от маленькой и храброй кошки, которая оборачивается к преследующему ее псу, то это вызывает смех потому, что напоминает такое, что возможно и между людьми.

Отсюда, между прочим, видно, что утверждение некоторых философов, будто животные смешны своим автоматизмом, определенно ошибочно. Такое утверждение — перенесение теории Бергсона на мир животных.

Что комизм связан непременно с духовной жизнью человека, высказывается пока предварительно и гипотетически.

В этой связи возникает вопрос: могут ли быть смешными вещи? На первый взгляд может казаться, что вещи никак смешными быть не могут. Это отмечали и некоторые мыслители. Так, например, Кирхманн считает, что́ в основе комического всегда лежат какие-нибудь нелепые поступки. Но так как вещи поступков совершать не могут, они не могут быть и комическими. Он пишет: «Так как комическое может развиться только из нелепых действий, то из этого с очевидностью вытекает, что безжизненные вещи никогда не могут быть смешными». Чтобы вещь стала смешной, человек, как думает Кирхманн, при помощи своей фантазии должен превратить ее в живое существо. «Безжизненные вещи только тогда могут стать смешными, когда фантазия возвысит их до жизни и личности» (50, II, 44). Легко убедиться, что это совершенно неверно. Вещь может оказаться смешной в том случае, если она сделана человеком и если человек, сделавший эту вещь, невольно отразил в ней какие-то недостатки своей натуры: нелепая мебель, какие-нибудь необыкновенные шляпы или наряды могут вызвать смех. Это происходит потому, что на них отпечатался вкус их создателей, который не совпадает с нашим вкусом. Таким образом, смешное в вещах тоже связано непременно с некоторым проявлением духовной деятельности человека.

То, что относится к вещам, относится и к произведениям архитектуры. Есть теоретики, которые начисто отрицают возможность комизма в архитектуре (57, 28). Простые люди так не думают. Вот какой разговор был подслушан на даче:

— Мальчик, где вы живете?

— Вот там за лесом такой смешной домик стоит, в нем мы и живем.

Дом оказался низеньким, на редкость нелепым по своим пропорциям. В нем выразил себя неумелый строитель-ку-

старь. Тут можно вспомнить дом Собакевича: «Было заметно, что при постройке его зодчий беспрестанно боролся со вкусом хозяина. Зодчий был педант и хотел симметрии, хозяин — удобства и, как видно, вследствие того заколотил на одной стороне все освещающие окна и провертел на место их одно маленькое, вероятно понадобившееся для темного чулана. Фронтон тоже никак не пришелся посреди дома, как ни бился архитектор, потому что хозяин приказал одну колонку сбоку выкинуть, и оттого очутилось не четыре колонны, как было назначено, а только три».

К наблюдению, что смешным может быть только человек или то, что его напоминает, следует добавить еще другое: только человек может смеяться. Это заметил еще Аристотель. «Из всех живых существ только человеку свойствен смех»,— говорит он в своем трактате о душе (кн. III, гл. 10). Эта мысль неоднократно повторялась. Очень ясно и категорично ее выразил, например, Брандес: «Только человек смеется и только из-за чего-нибудь человеческого» (43, 278).

Почему только человек может смеяться, мы сейчас подробно объяснять не будем. Животное может веселиться, радоваться, может даже проявлять свое веселье довольно бурно, но оно не может смеяться. Чтобы засмеяться, смешное нужно суметь увидеть; в других случаях нужно дать поступкам некоторую моральную оценку (комизм скупости, трусости и т. д.). Наконец, чтобы оценить каламбур или анекдот, нужно совершить некоторую умственную операцию. Ко всему этому животные неспособны, и всякие попытки (например, любителей собак) доказать обратное заранее обречены на неудачу.

Глава 5

Исходные наблюдения

Человек очень разно выражает аффекты, возбуждаемые в нем впечатлениями внешнего мира. Когда мы пугаемся, мы вздрагиваем; от страха мы бледнеем и начинаем дрожать; когда человек смущается, он краснеет, опускает глаза; от удивления он, наоборот, широко раскрывает глаза и всплескивает руками. От горя мы плачем, плачем мы также, когда бываем растроганы. Но отчего человек смеется? От смешного, скажем мы. Есть, конечно, и другие причины, но эта — самая обычная и естественная. Однако утверждение, что «человек смеется от

смешного» есть тавтология, ничего не объясняющая. Здесь нужны какие-то более подробные объяснения.

Раньше чем попытаться такие объяснения дать и обосновать, остановимся на двух-трех показательных случаях и сделаем некоторые предварительные наблюдения, стремясь быть как можно более точными.

Возьмем такой пример. Оратор произносит речь. Нам безразлично, будет ли это профессор, читающий лекцию, или общественный деятель, выступающий на митинге, или учитель, объясняющий урок, или кто-либо другой. Человек говорит оживленно, жестикулирует и старается быть убедительным. Вдруг к нему на нос садится муха. Он ее отгоняет. Но муха назойлива. Он ее опять отгоняет. Наконец, в третий раз он ее ловит, какую-то долю секунды разглядывает, а затем отбрасывает в сторону. В этот момент эффект речи будет уничтожен, слушатели дружно засмеются.

Возьмем другой случай. В повести Гоголя о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, Иван Никифорович приходит в суд с жалобой на Ивана Ивановича, но застревает в дверях, так как он очень толст, он не может продвинуться ни вперед, ни назад. Тогда один из канцелярских упирается ему коленом в живот и выталкивает его обратно, после чего открывают вторую половину двери, и Иван Никифорович входит.

Третий случай. Представим себе цирк. Появляется клоун. Он одет обывателем, на нем обыкновенные, но плохо сидящие брюки, пиджак, шляпа, слишком большие ботинки. На лице широкая улыбка довольного собою человека. Через плечо он несет что-то странное, что при ближайшем рассмотрении оказывается садовой калиткой. На середине арены он бережно ставит эту калитку на землю, тщательно вытирает ноги, затем открывает ее, проходит через нее и осторожно ее опять закрывает. Проделав все это, он взваливает калитку на плечо и уходит. Публика дружно и долго смеется и рукоплещет.

Что же произошло и что между этими тремя случаями общего?

В первом случае собравшиеся первоначально слушают оратора внимательно. Но когда появляется муха, внимание слушателей рассеивается, точнее — отклоняется. Они уже не *слушают* оратора, а *смотрят* на него. Внимание переносится с явления духовного порядка на явление порядка физического. В восприятии слушателей содержание речи, некоторое духовное начало, заслоняется тем, что оратор делает с мухой, то есть явлением физического порядка,

вытесняется им. Это вытеснение или заслонение происходит неожиданно, но все же подготовляется, хотя и очень незаметно. В сознании происходит некоторый скачок. Но скачок есть внезапное проявление вовне процесса, который незаметно подготавливался изнутри. В приведенном случае слушатели уже подготовлены некоторыми малозаметными мелочами, деталями, предрасполагающими к тому, чтобы засмеяться, но недостаточно для этого сильными. Оратор резко жестикулирует, и эта жестикуляция уже смешна, потому что она показывает, что оратор пытается убедить слушателей не столько силой своих аргументов, сколько силой своей собственной убежденности. Эпизод с мухой довершает готовившийся взрыв.

Но это внезапное заслонение или вытеснение — не единственное условие смеха. Смех показывает, что речь оратора была недостаточно серьезна, или сильна, или содержательна, или глубока, чтобы по-настоящему увлечь слушателей. Иначе они не смеялись бы так дружно или только бы улыбнулись, сочувствуя знаменитому ученому или популярному общественному деятелю и прощая ему маленькую неудачу. Здесь неудачу не прощают. Эпизод с мухой обнаружил некоторый скрытый недостаток в действиях или натуре оратора.

Этот случай можно обобщить и сказать так: смех наступает в том случае, если заслонение духовного начала физическим неожиданно раскрывает некоторый скрытый дотоле недостаток. Смех имеет характер насмешки. То, что оратор допустил, чтобы ничтожная муха остановила течение его эмоционального и умственного полета, показало не только слабость речи, но и слабость натуры оратора.

В повести Гоголя мы имеем уже другой случай, но, по существу, все же сходный с первым. Иван Никифорович хочет пройти в дверь, но собственное тело ему мешает: он слишком толст. Воля человека поражается обстоятельствами совершенно внешнего характера. В тот момент, когда вдруг окажется, что внешнее обстоятельство сильнее стремления человека, зритель или читатель засмеется. Он видит только тело Ивана Никифоровича, все остальное в данный момент забыто. Если в первом случае убито интеллектуальное устремление, то в данном случае убито устремление волевое.

У Гоголя смех внешне вызван тем, что Иван Никифорович застревает в дверях, но смех этот подготовлен всем ходом повествования и органически входит в него. Иван Никифорович идет в суд не в целях раскрытия какого-ни-

будь трагического преступления, требующего кары. Он идет с ложным и клеветническим «позовом» на своего бывшего друга. Этот «позов» изобличает всю ничтожность и низость его стремлений. Толщина его тоже не случайна: он толст вследствие своего ленивого образа жизни и обжорства. Взрыв смеха возникает в тот момент, когда волей автора читатель вместо всего человека в целом видит одно только физическое существо его.

В первом случае убитое стремление оратора имело до некоторой степени возвышенный характер. У Гоголя стремления человека низменны. Этим определяется сатирический характер смеха Гоголя.

В третьем случае мы как будто тоже имеем волевое устремление, но оно не терпит никакой неудачи. Человек проходит через калитку беспрепятственно. В чем же тогда комизм? Хотя прохождение через калитку не требует особых умственных или волевых усилий, оно в жизни есть акт осмысленный и необходимый. Чтобы попасть в сад или во двор, надо пройти через калитку. Но в клоунаде этот разумный сам по себе акт обессмыслен. Здесь есть все, что в этом случае возможно в жизни: и вытирание ног, и осторожное открывание калитки, прохождение через нее и столь же осторожное закрывание, но нет самого главного: нет калитки как реального входа или прохода, есть только видимость всего этого, *только форма*. Нет ограды, через которую калитка бы пропускала. Здесь нет заслонения, потому что нечего заслонять. За телесным жизненным проявлением кроется пустота.

Мы пока ограничимся этими случаями. Они принадлежат разным рядам фактов. Но они же показывают, что разные ряды скрывают одинаковую закономерность, что между ними можно найти что-то общее. Пока можно установить, что смех во всех трех случаях вызывался внезапным обнаружением каких-то скрытых, первоначально совершенно незаметных недостатков. Отсюда можно сделать заключение, что смех есть данное нам природой наказание за какую-то присущую человеку скрытую, но вдруг обнаруживающуюся неполноценность.

Недостатки эти во всех трех случаях вскрываются одинаковым путем: путем естественного или нарочито вызванного перевода внимания от внутренних действий к внешним формам их проявления, которые эту недостаточность вскрывают и сразу делают ее очевидной для всех.

Все это высказывается пока предположительно как гипотеза, которая может в дальнейшем рассмотрении под-

твердиться или подвергнуться уточнениям и добавлениям. Гипотеза эта возникла как вывод из рассмотрения большого количества фактов, но в целях ясности и планомерности изложения эти выводы целесообразно было вынести вперед. Одно уточнение, очень предварительное и тоже пока гипотетическое, нужно внести уже сейчас: смех вызывают не всякие недостатки, а только мелкие. Пороки ни в каких случаях не могут быть предметом комедии: они — удел некоторых видов трагедии. Сюда можно отнести, например, «Бориса Годунова» Пушкина или «Ричарда III» Шекспира. Такое наблюдение уже было сделано Аристотелем, и такие мысли высказывали и другие мыслители. «Комизм покоится на человеческих слабостях и мелочах»,— говорит, например, Ник. Гартман (16, 610).

Эти исходные мысли и наблюдения помогут нам разобраться в том огромном и разнообразном материале, который связан с изучением смеха и комизма, и позволят найти заложенные здесь закономерности.

Глава 6

Физическое существо человека

Если верно, что мы смеемся тогда, когда внешние, физические формы проявления человеческих дел и стремлений заслоняют собой их внутренний смысл и значение, которые при этом оказываются мелкими или низменными, то начать рассмотрение надо с простейших случаев того, что представляет собой это физическое начало.

Простейший же случай состоит в том, что смеющийся видит в человеке прежде всего физическое существо его, то есть в буквальном смысле этого слова его тело.

Всем известно, что смешными представляются толстяки. Однако раньше чем попытаться дать объяснение, чем это вызвано, надо рассмотреть, при каких условиях это так и при каких — нет. Бергсон говорит: «Комично всякое проявление физической стороны личности, в то время как дело идет о духовной ее стороне» (9, 51). Легко убедиться, что это не совсем так, что далеко не всякое проявление физической стороны личности смешно, даже если дело идет о духовной ее стороне. Есть толстяки, которые не смешны. Так, необыкновенной толщиной отличался, например, Бальзак. Однако внутренняя мощь, духовная сила человека настолько очевидна с первого же взгляда на весь его

облик, что толщина не представляется нам смешной. У Родена есть скульптура, изображающая нагого Бальзака с огромным животом и на тонких ногах. Эта фигура безобразна. Но она не вызывает смеха. Сделана она необыкновенно талантливо: скульптор порвал с традицией, идущей от античности и эстетики XVIII века, требующей от скульптуры прежде всего изображения красоты человеческого тела. Роден изображает духовную силу и внутреннюю красоту человека в безобразном теле. Из русских писателей и поэтов толщиной отличались, например, Гончаров и Апухтин, но это нисколько не делает их смешными. Когда духовное начало преобладает над физическим, смех не наступает. Но не наступает он и в обратном случае, когда наше внимание всецело посвящено только физическому облику человека безотносительно к его духовному началу. Этот случай мы имеем, например, видя толстяка в кабинете врача. Тучность, собственно говоря, есть болезнь или аномалия. Толстый человек, страдающий от своей болезни, сам по себе нисколько не смешон. Смех в этом случае невозможен потому, что внешний облик воспринимается безотносительно к духовной сущности больного. Комизм кроется, следовательно, не в физической природе человека и не в его духовной природе, а в таком сотношении их, при котором физическая природа вскрывает недостатки природы духовной. Толстяки бывают смешны тогда, когда их облик в восприятии смотрящего как-то выражает их сущность. Но так как толстяков в приемной врача мы видим весьма редко, а случаи, когда толстяки прежде всего поражают нас своей духовной силой, представляют собой исключение, то для обыкновенного, среднего нормального человека в обыденной жизни толстяки представляются смешными как таковые. Смех усиливается, если толстяков мы видим внезапно и неожиданно, и наоборот — толстяки, к которым мы привыкли, которых мы видим каждый день, смеха не возбуждают.

В первые годы революции попов, буржуев, помещиков, полицейских всегда изображали толстыми. Толщина подчеркивает ничтожество тех, кто считал себя духовным отцом, кто мнил себя выше всех других. В данном случае комический эффект использован в сатирических целях. Пузо нажито ленивой, сытой жизнью за счет тех, кто должен был голодать и работать на других. Удовольствие от смеха усиливается тем, что этому паразитизму пришел конец. Смех есть орудие уничтожения: он уничтожает мнимый авторитет и мнимое величие тех, кто подвергается насмешке.

Впрочем, сатира может носить и иной, менее броский и менее очевидный характер. Галерея гоголевских толстяков довольно внушительна. Толщина Ивана Никифоровича для читателя становится вдруг зримой, когда он наталкивается на препятствие — дверь, о чем говорилось выше. Чичиков и Манилов хотя и не очень толсты, но одновременно они через дверь пройти не могут: их толщина как бы удваивается. Они уступают друг другу дорогу, и ни один не соглашается войти первым. Брюшком обладают также Бобчинский и Добчинский. Здесь вспоминается и Петр Петрович Петух, которого Чичиков, въезжая в его поместье, видит в воде, где он вместе с мужиками тянет невод и хлопочет: «...человек почти такой же меры в вышину, как и в толщину, круглый кругом, точный арбуз. По причине толщины он уже не мог ни в каком случае потонуть».

«Ах, какой толстый!» — восклицает в «Женитьбе» Гоголя Агафья Тихоновна при виде Яичницы.

Одна из особенностей гоголевского стиля состоит в некоторой умеренности использования приемов комизма. Гоголевские толстяки не очень толсты, и этим комический эффект не ослабляется, а наоборот — усиливается.

Все то, что говорилось о комизме толщины, относится к комическому впечатлению, которое при известных условиях может произвести голое человеческое тело. Каковы же эти условия?

Само по себе обнаженное тело человека нисколько не смешно. При совершенстве форм оно может быть прекрасным, как это показывает вся античная скульптура и бесчисленное множество художественных произведений. Так же как не смешно в приемной врача толстое тело, так не смешно на операционном столе или под стетоскопом тело обнаженное. Но как только неодетый человек или хотя бы человек, в туалете которого что-нибудь немножко не в порядке, появляется в среде вполне одетых и не думающих о своем теле людей, как уже дана возможность смеха. Причина смеха здесь та же, что и в предыдущих случаях: физическое начало заслоняет начало духовное.

Петр Петрович Петух изображен Гоголем не только толстым, но и голым. Завидя бричку Чичикова, он выходит из воды, «держа одну руку над глазами козырьком в защиту от солнца, другую же — на манер Венеры Медицейской, выходящей из бани». При случае Гоголь и других своих героев охотно показывает без всякой одежды. Однако и в данном случае Гоголь обнаруживает присущее ему всегда чувство меры и такта. Он никогда не доходит до порногра-

фии, которая нисколько не была бы смешна. Смешно *полу*неприличие. Когда Чичиков утром просыпается у Коробочки, «в дверь выглянуло женское лицо и в ту же минуту спряталось, ибо Чичиков, желая получше заснуть, скинул с себя решительно все».

Иван Никифорович в большую жару также скидывает с себя все и в таком виде сидит в затемненной ставнями комнате. «Извините, что я перед вами в натуре»,— говорит он входящему Ивану Ивановичу, но Иван Иванович этим не смущается и говорит: «Ничего».

Ноздрев ругает своего зятя словом «фетюк», причем Гоголь делает к этому месту следующую сноску: «Фетюк» — слово обидное для мужчины, происходит от Θ, буквы, почитаемой некоторыми неприличною буквой».

Тут можно заметить, что комизм Гоголя только в очень редких случаях объясняется одной только причиной и в большинстве — несколькими сразу. Так и в данном случае сноска пародирует ученые примечания в научных статьях. Этим же приемом пользуется и Козьма Прутков. Среди его «военных афоризмов» есть такой:

Тому удивляется вся Европа,
Какая у полковника обширная шляпа.

К этому дана сноска, что удивляться здесь, собственно, нечему, а «насчет неправильной рифмы отдать аудитору, чтобы приискал другую».

Подобных примеров полунеприличия можно было бы привести больше. Здесь уместно вспомнить еще сцену из «Ревизора», опущенную Гоголем. Унтер-офицерша жалуется Хлестакову на городничего, который приказал ее высечь: «Ей-богу! Если не веришь, кормилец, я тебе, пожалуй, знаки покажу», на что Хлестаков отвечает: «Не нужно, матушка. Я и без того верю».

В свете изложенного может быть оценено мастерство Чехова в его рассказе «Дочь Альбиона». Здесь помещик Грябов удит рыбу в компании англичанки, гувернантки его детей. К нему на берег приходит приятель. Вдруг крючок зацепляется, и надо раздеться и лезть в воду. Услать англичанку невозможно, так как она не понимает по-русски и не уходит. «Грябов снял сапоги, панталоны, сбросил с себя белье и очутился в костюме Адама.

— Надо остынуть,— сказал он, хлопая себя по бедрам.— Скажи на милость, Федор Андреич, отчего это у меня каждое лето сыпь на груди бывает?

— Да полезай скорей в воду или прикройся чем-нибудь! Скотина!

— И хоть бы сконфузилась, подлая! — сказал Грябов, полезая в воду и крестясь.— Брр... холодная вода...»

Можно не останавливаться на тех случаях, когда изображаются очень большие, долговязые или, наоборот, очень маленькие, коротенькие люди, и на объяснениях, почему такие люди смешны. Оба приема могут совмещаться. Так, длинный и сухопарый дядя Митяй похож на колокольню, а брюхо широкоплечего и короткого дяди Миняя — на самовар. На домашней вечеринке у губернатора все гости делятся на толстых и тонких. Преуспевают толстые. Чичиков чувствует симпатию именно к толстым и присоединяется к ним.

Более подробного рассмотрения требует комизм не только человеческого тела как такового, но некоторых действий и функций тела. Из них в юмористической и сатирической литературе на первом месте стоит *еда.* С теоретической точки зрения комизм еды объясняется тем же, чем объясняются все предыдущие случаи. Акт еды сам по себе нисколько не комичен. Он окажется комичным в тех же условиях, что другие объекты комизма в уже рассмотренных наблюдениях. Гоголь не упускает ни одного случая, чтобы не описать трапезу, причем еда часто бывает обильная и тяжелая. Блюда и яства описываются иногда бегло, но иногда и очень подробно. Очень часто еда характеризует едоков. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна едят не только в положенные сроки, но в любое время как дня, так и ночи. После кофея едят коржики с салом, пирожки с маком, соленые рыжики; за час до обеда Афанасий Иванович выпивает чарку водки и заедает ее грибками или сушеными рыбками и прочим. Все это, как и другие украинские и иные блюда, характеризует хозяйство, образ жизни и душевный склад самих хозяев.

В «Мертвых душах» Чичиков обедает решительно у всех помещиков, причем у всех по-разному. У Собакевича о каждом блюде ведется разговор. К столу подаются следующие блюда: щи, няня, то есть бараний желудок, начиненный гречневой кашей, мозгом и ножками, бараний бок с кашей, ватрушка — каждая величиной с тарелку, индюк, набитый яйцами, рисом, печенками и «невесть чем, что все ложилось комом в желудке». Весь этот обед характеризует солидного Собакевича. У легкомысленного Ноздрева, наоборот, обед очень плох и вина кислые. Зато у Коробочки мастерски загибают пироги. Даже у Плюшкина

Чичикову предлагают чай с заплесневевшим сухариком и ликер с попавшей в него мухой, что вполне соответствует характеру хозяина. Бесшабашность Хлестакова сказывается в его словах после завтрака в богоугодном заведении: «Я люблю поесть. Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Робкий Иван Федорович Шпонька показан иначе: он еще мальчиком в классе ест масляный блин, закрывшись книгой, на чем его ловит учитель. Вероятно, ни один писатель в мире так не описывал аппетиты и блюда, как их описывал Гоголь. Здесь можно напомнить хотя бы о том, как в «Ревизоре» Осип, а потом и его хозяин выражают свой смертельный аппетит, или как Гоголь говорит об аппетите господ средней руки в «Мертвых душах».

Когда Коробочка приезжает в город в своем странном экипаже, «пирог курник и пирог рассольник выглядывали даже наверх».

Убежденный и последовательный обжора — Петр Петрович Петух. Для него еда и угощение составляют единственное содержание всей жизни. Из других русских писателей, которые комически описывали еду, можно вспомнить Чехова с его рассказом «Сирена», где секретарь с таким аппетитом описывает разные блюда, что никто не может работать.

Несколько иными причинами, чем комизм еды, вызван комизм *питья* и *опьянения*. Опьянение смешно только в том случае, если оно не окончательное. Смешны не пьяные, а пьяненькие. Пьянство, доведенное до порока, никогда не может быть смешным. Хлестаков, возвращающийся с обильного угощенья, но не помнящий, где он был, и с удовольствием повторяющий новое для него слово «лабардан»,— типичный пример комической формы опьянения. Впрочем, Гоголь охотно высмеивает и более сильные формы такого состояния. Опытные кучера развозят по домам своих опившихся хозяев и умеют одной рукой править лошадьми, а другой, обернув ее назад, придерживать седоков. В «Коляске» читаем: «Чертокуцкий, несмотря на весь аристократизм свой, сидя в коляске, так низко кланялся и с таким размахом головы, что, приехавши домой, привез в усах своих два репейника».

Как при известных условиях смешным может оказаться человеческое тело, так почти всегда смешны непроизвольные физиологические функции этого тела. О Чичикове говорится: «В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко». «Тяжба»

начинается с продолжительной отрыжки и икоты героя. У Аксакова в его воспоминаниях о Гоголе рассказано, как воспринималось это слушателями в натуралистическом и все же художественном исполнении самого Гоголя.

В «Иване Федоровиче Шпоньке» Василиса Кашпаровна напоминает Шпоньке о его детстве, когда он своим младенческим поведением испортил ей платье.

Одно из физических свойств человека состоит в специфическом для каждого человека запахе. Запах, который издает Петрушка, сопровождает его сквозь все повествование «Мертвых душ». Комизм запаха использован и в других эпизодах. Целуя ручку Феодулии Ивановны, Чичиков имеет случай заметить, «что руки были вымыты огуречным рассолом».

Употребление дамами духов может быть использовано в комических и сатирических целях, если эти духи слишком явно выдают намерения дам. «Дамы тут же обступили его блистающею гирляндою и понесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками, третья была вся насквозь продушена резедой; Чичиков подымал только нос кверху да нюхал». Сходно о приятной даме: «Жасмины понеслись по всей комнате».

Иначе обстоит дело с мужчинами, особенно из приказных: канцелярский и его помощник «дыханием уст своих распространили такой сильный запах, что комната присутствия превратилась было на время в питейный дом».

Все приведенные нами случаи представляют один разряд явлений и не требуют объяснений каждый в отдельности.

В связи с комизмом, возбуждаемым в иных случаях человеческим телом, стоит и то, что некоторые из героев Гоголя чрезвычайно заботятся о своей *наружности*. Читатель неоднократно видит, как Чичиков бреется: «После небольшого послеобеденного сна он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их изнутри языком». Гоголь вскользь замечает, что Чичиков очень любит свой совершенно круглый подбородок. Мы видим также, как Чичиков стягивает пряжкой свой полный живот, надевает подтяжки, завязывает галстук и опрыскивает себя одеколоном. Такую же заботу проявляют и некоторые другие герои Гоголя. Хлестаков согласен лучше голодать, чем продать нарядные штаны. Особенно заботятся о своем костюме некоторые из женихов в «Женитьбе». «Пожалуйста, душенька, почисти меня»,— говорит Жевакин,

входя в дом Агафьи Тихоновны. Он настойчиво заботится о том, чтобы на сюртуке не было ни пылинки.

Одна из особенностей приведенных случаев состоит в том, что отрицательное явление иногда не описывается полностью и до конца, так как это было бы уже не смешно. Писатель-художник чутьем угадывает эту границу художественности. Наличие такой границы характерно для литературы преимущественно XIX — XX веков. В литературе предыдущих веков (Рабле) и в фольклоре дело обстоит иначе.

Очень разнообразно комичным может быть человеческое *лицо*. Не могут быть смешными глаза — они зеркало человеческой души. Злые глаза, как выражение этой души, не смешны, а вызывают чувство неприязни. Но маленькие свиные глазки могут быть смешными. Смешны здесь, собственно, не глаза, а отсутствие выражения в них. Смешными могут быть глаза масленистые. «Его глаза масляны до приторности, так что тебе кажется, что они вымазаны касторовым маслом» (Чехов, «Без места»). Зато нос, как выражение чисто физических функций, часто становится предметом и средством насмешки. В народной речи «утереть нос», «оставить с носом», «показать нос» означает обмануть, одурачить. Гоголь широко пользуется этим. «Видел, с каким длинным носом вышел?» — спрашивает Кочкарев у Подколесина о Жевакине в «Женитьбе». «Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника: или руки их так созданы, или носы наши ни на что более не годятся...» «И несмотря на то, что нос Ивана Никифоровича был несколько похож на сливу, однако же она (то есть Агафья Федосеевна.— *В. П.)* схватила его за этот нос и водила за собою, как собачку». Упоминание о носе человека ставит в смешное положение, вызывает насмешку. «Эх ты, толстоносый»,— говорит сам себе городничий. «И нос у него — самый неприятный нос»,— говорит дама о Чичикове. Похвалу носу имеем в «Женитьбе».

« — А какие у него волосы?

— Хорошие волосы.

— А нос?

— Э... и нос хороший; все на своем месте».

Это «э» показывает, что Кочкарев здесь врет и что нос в действительности не совсем хорош, зато он «на своем месте». Фигура будочника в «Шинели» комична благодаря упоминанию его носа: «Полез только на одну минуту за

сапог, чтобы вытащить оттуда тавлинку с табаком, освежить на время шесть раз на веку примороженный нос свой». В «Невском проспекте» сапожник Гофман в пьяном виде хочет отрезать нос у Шиллера. В повести «Нос» этот прием положен в основу сюжета. Нос может сняться с места и разгуливать по Невскому проспекту в виде статского советника. Но это не статский советник, а нос.

Мир как обман, как кому-то наставленный нос может из комического обернуться своей трагической стороной. «Записки сумасшедшего» кончаются криком души несчастного, безумного Поприщина, для которого жизнь только мука, для которого нет места на земле и которого только гонят. Но этот трагический выкрик кончается усмешкой сумасшедшего: «А знаете ли вы, что у алжирского бея под самым носом шишка?» Приемы те же, что и в других случаях создания комического эффекта, но грань, которая необходима, чтобы получился комический эффект, здесь нарочито не соблюдена — и смех Гоголя обернулся перед нами своей трагической стороной. Но о трагической стороне гоголевского смеха речь еще впереди.

У других русских писателей упоминание носа для создания комического или сатирического впечатления встречается значительно реже. В «Губернских очерках» («Первый рассказ подьячего») Салтыкова-Щедрина рассказывается о том, как уездный лекарь собирается «пластать» утопленника и зовет на помощь мужиков. На самом деле ему нужно только выжать из них отступного: «А ну-ка ты, Гришуха, держи-ка покойника-то за нос, чтоб мне тут ловчей резать было».

Мужик в ужасе просит его «ослобонить». «Ну, и освобождаешь, разумеется, за посильное приношение».

На лубочных картинах комические фигуры (Петрушка) часто изображаются с огромным красным носом. В театре Петрушки собака неожиданно хватает Петрушку за нос, чем и кончается представление.

В лубочной картине времен нашествия и изгнания Наполеона он нарисован с огромным носом, сидящим в кресле. Подпись гласит:

Теперь хотя я наг пришел домой и бос,
Зато уж и принес огромный самый нос.

Огромный нос встречается в лубочных картинках очень часто, также и в частушках:

У меня жена красавица:
Под носом румянец,
Во всю щеку сопля (27, 322).

Усы и борода, если они заслоняют все другие, собственно духовные черты лица, также могут служить мишенью насмешек. «Борода» — насмешливое прозвище купцов и бояр.

«Не хочу, не хочу! — говорит Агафья Тихоновна про жениха, которого ей предлагает сваха.— У него борода, станет есть, все потечет по бороде. Нет, нет, не хочу».

Рот может оказаться смешным, если он выражает какие-нибудь скрытые недобрые чувства или сам человек теряет над ним власть.

Глава 7

Комизм сходства

Приведенные наблюдения позволяют нам разрешить вопрос, который в своих «Pensées» («Мысли») ставит Паскаль: «Почему два сходных лица, находясь вместе, вызывают у нас смех своим сходством?» Отвечая на этот вопрос, мы, как и в других подобных случаях теоретических затруднений, прежде всего должны поставить вопрос: всегда ли это так или не всегда? При каких условиях сходство комично и при каких нет?

Сходство комично далеко не всегда. Родители близнецов не будут находить их сходство смешным. Равным образом похожие близнецы не будут казаться смешными для всех тех, кто видит их каждый день и привык к ним. И, следовательно, комизм сходства определяется какими-то особыми причинами, которые не всегда имеются налицо. При ближайшем рассмотрении сходство может оказаться смешным или несмешным по тем же причинам, по которым мы вообще смеемся. Мы уже неоднократно видели, что смех вызывается внезапным открытием какого-либо скрытого недостатка. Когда недостатка нет или когда мы его не усматриваем, мы смеяться не будем. В чем же в данном случае состоит недостаток? Неосознанная предпосылка нашей оценки человека и нашего признания или уважения его состоит в том, что каждый человек есть некоторая неповторимая индивидуальность, личность. Характер личности выражается в лице, в движениях, в повадках. Если мы вдруг замечаем, что два человека совершенно одинаковы по своей внешности, мы подсознательно заключаем, что они одинаковы и по своему духовному облику, то есть лишены внутренних индивидуальных отличий. Раскрытие этого недостатка и приводит к смеху. Родители близнецов

не смеются потому, что они прекрасно различают каждого из внешне одинаковых детей. Для них каждый — неповторимая индивидуальность. Другие, кто видит их ежедневно, не смеются потому, что смех вызывается не просто наличием недостатков, а *внезапным* и *неожиданным* их открытием. Может быть, они смеялись, когда видели их впервые; сейчас они привыкли и не смеются.

Но сходство близнецов — только частный и притом сравнительно редкий случай комизма, вызванного сходством. Сходство может вызвать смех в самых разных случаях. Прекрасные образцы такого рода комизма можно найти у Гоголя. На этом принципе основан комизм сдвоенных персонажей, каковых у Гоголя имеется несколько. «Один из приемов классической комедии — повторение», — говорит Бергсон. Правильнее было бы говорить не о повторениях, а о дублировании. Классический пример — Бобчинский и Добчинский. Артисты, впервые исполнявшие «Ревизора», не поняли намерения Гоголя и старались сделать их комическими самих по себе, изображали их грязными, растрепанными, уродливыми и тем приводили Гоголя в отчаяние, так как, по представлениям Гоголя, они «довольно опрятные, толстенькие, с прилично приглаженными волосами». Комизм — в сходстве, а не в чем-нибудь другом. Мелкие отличия только подчеркивают сходство.

Бобчинский и Добчинский — далеко не единственный случай удвоения персонажей. Таковы же дядя Митяй и дядя Миняй, Кифа Мокиевич и Мокий Кифович, Фемистоклюс и Алкид — дети Манилова, просто приятная дама и дама приятная во всех отношениях. Сюда же относятся отец Карп и отец Поликарп, которые, как надеются наследники, будут хоронить Плюшкина.

Другие писатели пользуются этим приемом значительно реже. У Островского в комедии «Красавец-мужчина» выведены два бездельника — Пьер и Жорж. «Это недоучившиеся шалопаи, похожие один на другого как две капли воды». Таковы же в комедии «Шутники» Недоносков и Недоростков — «молодые люди, одетые по последней моде». Только отчасти к этой же категории можно отнести Счастливцева и Несчастливцева в комедии Островского «Лес». Их комизм основан не только на сходстве, но и на контрасте. Комизм усиливается, если такие совершенно одинаковые фигуры начинают ссориться и перебраниваться. Бобчинский и Добчинский постоянно спорят друг с другом. Они сталкиваются даже физически. Поздравляя Анну Андреевну, они «оба подходят в одно время и сталкивают-

ся лбами». Постоянно спорят между собой две дамы в «Мертвых душах». Наиболее яркий пример таких совершенно одинаковых между собой антагонистов — Иван Иванович и Иван Никифорович. Несмотря на все свои отличия, они совершенно одинаковы. Голова Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз, а Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх; Иван Иванович бреет бороду в неделю два раза, а Иван Никифорович — один раз; у Ивана Ивановича выразительные глаза табачного цвета, у Ивана Никифоровича — желтого и т. д.; но эти черты отличия только подчеркивают сходство по существу. Иногда дублирование не лежит на поверхности, а скрыто. Таковы Анна Андреевна и Марья Антоновна. Хотя они отличаются по возрасту и одна — мать, а другая — дочь, но они по существу своему совершенно одинаковы. Если по уходе Хлестакова мать восклицает: «Ах, какой приятный», а дочь: «Ах, милашка», то разница в словах здесь совершенно несущественна. «Ах, какой пассаж»,— восклицает сперва мать, а потом (с несколько иной интонацией) дочь. Как и другие подобные персонажи, они постоянно между собой спорят.

Этот прием хорошо известен талантливым клоунам: они часто выступают вдвоем, они в меру одинаковы и в меру различны, но постоянно между собой спорят, пререкаются и даже дерутся по пустякам.

В русском фольклоре классическим образцом сдвоенных персонажей служат братья Фома и Ерема, оба нескладные, нелепые, оба бездельники; о них сложено множество сатирических сказок и песен. Приключения их кончаются тем, что они оба тонут.

Скрытое или явное сходство может распространяться не на двух лиц, а на нескольких. Таковы женихи в «Женитьбе». Они как будто все разные, но объединены одинаковостью своих устремлений.

Так как четырехкратное повторение или сходство превратилось бы уже в чистый схематизм и этим уничтожило бы характер комизма, такие персонажи проявляют свой комизм в одновременных действиях. Здесь вспоминаются шесть дочерей князя Тугоуховского в комедии «Горе от ума», которые все вместе набрасываются на Репетилова, когда он не верит, что Чацкий сошел с ума. Все вместе они кричат: «Мсье Репетилов — что вы, как вы!» — так что он затыкает себе уши и сразу верит всему, что угодно.

У Гоголя можно встретить сходство двух поколений: отцов и детей. Бобчинский рассказывает, как у трактир-

щика они встретили ревизора. «У него (то есть трактирщика.— *В. П.)* жена три недели назад тому родила, и такой пребойкий мальчик, будет, так же, как и отец, содержать трактир».

Кочкарев, уговаривая Подколесина жениться, соблазняет его, например, тем, что у него будет шестеро детей «и все на тебя, как две капли». Дальше разыгрывается следующий диалог:

«— Да ведь они только шалуны большие, будут все портить, разбросают бумаги.

— Пусть шалят, да ведь все на тебя похожи — вот штука.

— А оно в самом деле даже смешно, черт побери: эдакий какой-нибудь пышка, щенок эдакий, и уж на тебя похож.

— Как не смешно,— конечно смешно. Ну так поедем?

— Пожалуй — поедем».

И Подколесин соглашается жениться.

Тут можно прибавить, что любое *любое повторение любого духовного акта лишает этот акт его творческого или вообще значительного характера,* снижает его значение и тем может сделать его смешным. Педагог или лектор, который из года в год, с теми же шуточками и в одинаковых выражениях, с одинаковой мимикой и с одинаковой интонацией повторяет свой урок, в глазах учеников, если они это узнают, становится смешным.

«Вот уж никак в семнадцатый раз случается со мною, и все почти одинаковым образом» — так в «Женитьбе» жалуется Жевакин на неудачу своего сватовства.

Глава 8

Комизм отличий

Мы выяснили, почему и при каких условиях комичным может быть сходство. Но объяснение доведено еще не до конца.

Сходство близнецов в жизни, сходство сдвоенных или множественных персонажей в литературных произведениях есть одновременно несходство их со всеми другими людьми; они обладают отличием, которое выделяет их из числа всех других людей. Это наблюдение можно обобщить и выразить его так: всякая *особенность* или *странность,* выделяющая человека из окружающей его среды, может сделать его смешным.

В чем причина этого?

Мы подходим здесь к одному из наиболее сложных и трудных случаев в объяснении комического. От Аристотеля и до наших дней эстетики повторяют, что комично бывает безобразное, но не объясняют этого и не определяют, какое именно безобразие бывает смешным и какое — нет. Безобразное противоположно прекрасному. Ничто прекрасное никогда не может быть смешным, смешно отступление от него. У человека есть некоторый инстинкт должного, того, что он считает нормой. Эти нормы касаются как внешнего облика человека, так и норм моральной и интеллектуальной жизни. Идеал внешней красоты, по-видимому, определяется целесообразностью природы. Внешне прекрасен человек, сложенный пропорционально и гармонично, то есть сложенный так, как это соответствует признакам человеческого здоровья — силы, быстроты, ловкости, способности к всесторонней деятельности. Правы Юренев и многие другие, говоря, что «смех вызывают несоответствия, которые вскрывают отклонения от нормы». Норму человек инстинктивно определяет по отношению только к себе. Длинная шея и длинные ноги жирафа вполне целесообразны у жирафа: они помогают ему доставать листья с пальм и высоких деревьев. Но длинная шея человека есть недостаток: она выдает некоторую слабость организма, представляет собой некоторое нарушение нормы. Мы уже знаем, что смешны именно недостатки, но только такие, наличие и вид которых нас не оскорбляет и не возмущает, а также не вызывает жалости и сочувствия. Так, горбатый может вызвать смех только у морально недоразвитого человека. То же относится, например, к физическим проявлениям старости или болезней. Следовательно, не всякое безобразие смешно. Аристотелевское ограничение остается верным по сегодняшний день.

Приведенные случаи основаны на нарушении норм биологического порядка. Сюда относятся все физические недостатки, о которых говорилось в предыдущей главе. Но комичным может при известных условиях стать нарушение норм общественного, социально-политического порядка.

Есть нормы общественно должного, противоположные тому, что признается недопустимым и непозволительным. Эти нормы различны для различных эпох, различных народов и разных общественных укладов. Всякий коллектив, не только такой большой, как народ в целом, но и меньшие и малые коллективы — жители одного города, одной местности, одной деревни, даже ученики одного класса — име-

ют некоторый неписаный кодекс, который охватывает как моральные, так и внешние идеалы и которому все невольно следуют. Нарушение этого неписаного кодекса есть одновременно нарушение некоторых коллективных идеалов или жизненных норм, то есть испытывается как недостаток, и открытие этого, как и в других случаях, вызывает смех. Что такое нарушение, такое несоответствие или противоречие вызывает смех, это уже давно замечено. Так, З. Подскальский пишет: «Основное (в классовых обществах — классовое) общественное комическое противоречие сопровождается еще таким видом противоречия, где характеры и поступки людей находятся в противоречии с общим идеалом человеческого достоинства, выработанным развитием общества и вытекающим из основных правил всякого человеческого общежития» (30, 14).

При социальных переворотах комичным может стать то, что безвозвратно ушло в прошлое и не соответствует новым нормам, созданным победившим строем или общественным укладом. Это было замечено Марксом. Соответствующая мысль Маркса часто приводится, причем излагается так: «Человечество смеясь расстается с своим прошлым». Таких слов Маркс никогда не говорил, и подобная формулировка есть вульгаризаторское искажение его мысли. Вот подлинные слова Маркса: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис ее всемирно исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось с своим прошлым» (2, 418).

Эти слова определяют общеисторическую закономерность и целесообразность («для того, чтобы»). Гибель героев, положивших свою жизнь в борьбе за историческую справедливость, есть гибель трагическая. Это первая фаза. Человечество вовсе не смеясь расстается со своим прошлым. Когда борьба закончена, остатки прошлого в настоящем подлежат осмеянию.

Но трагическое и комическое не разделены механически. Остатки прошлого в настоящем не всегда сами по себе комичны. Всегда ли комичны религиозные пережитки? Сами по себе далеко не всегда, но средствами художественной комедийности они могут быть представлены сатириче-

ски. Чем этот пережиток сильнее и серьезнее (эстетическое воздействие на верующих через музыку и живопись), тем сатирическое изображение труднее, чем пережиток мельче (рассуждение богомольной старушки о греховности космических полетов), тем создание сатиры легче. Это же относится ко всем подобным пережиткам. Многие из них относятся не столько к компетенции сатирика, сколько прокурора. Но во множестве случаев сатирик и прокурор могут друг другу помочь.

Комизм в приведенных случаях основан на несходстве норм двух исторически сложившихся социальных укладов жизни народа.

Но комизм может иметь причиной различия не только социальные, но бытовые формы жизни, например, у двух разных народов в одно и то же время. Если каждый народ имеет свои внешние и внутренние нормы бытия, выработанные ходом развития его культуры, то смешным будет представляться все то, что этим нормам не соответствует. Здесь кроется причина того, почему так часто смешными представляются иностранцы. Смешны они бывают только тогда, когда они выделяются, отличаются своими странностями от тех, к кому они приехали. Чем резче отличия, тем вероятнее возможность комизма. Неискушенным, наивным людям будут казаться смешными необычайные повадки или жесты иностранцев, странные для нашего уха звуки их речи, когда они говорят на своем родном языке, или невозможное произношение, когда они начинают коверкать русский язык.

В «Ревизоре» Гибнер смешон не только своим убожеством, но потому, что он немец среди русских. С этим же связано и его косноязычие. Немцы высмеяны в «Невском проспекте» в лице Шиллера. «Шиллер был совершенный немец в полном смысле этого слова» — и далее следует описание Шиллера, который ни в чем не похож на русских. В фольклоре можно встретить анекдоты, примененные к нерусским соседям. Эти анекдоты, впрочем, носят добродушный характер и отнюдь не свидетельствуют о недоброжелательстве. То же можно сказать о многочисленных прибаутках, дразнилках и присловьях по поводу жителей соседних деревень и городов. Вот некоторые примеры: «Ладожане щуку с яиц согнали»; «Старорусцы лошадь съели да в Новгород писали, чтоб еще прислали»; «Тверитяне — репушники»; «Кашинцы — водохлебы». Интереснейший набор таких изречений с ценными историческими комментариями можно найти в трудах Даля.

Однако смешными могут оказаться люди не только другого коллектива, большого или малого, но и своего, если они чем-нибудь резко отличаются от всех. Каждый народ и каждая эпоха имеют свои обычаи и свои нормы внешнего быта.

Но эти нормы могут меняться, и меняются они иногда довольно быстро. Такие изменения воспринимаются первоначально как нарушения общепринятого и вызывают смех. В этом кроется, например, причина, почему смех вызывают кричащие или вообще необычайные моды. Историю мод очень легко представить сатирически. В пределах одного поколения могут меняться, например, фасоны дамских шляп. Шляпы когда-то носили огромные. Их украшали страусовыми перьями, на них прикрепляли чучела колибри или попугаев или других красивых птиц. На шляпы насаживались искусственные цветы, фрукты и ягоды — стеклянные вишни или гроздья винограда. Такие моды проникали в деревню, и об этом была сложена частушка:

Петербургская дивчина,
Что-те писана картина,
Шляпа — что-те огород,
Первой барыней идет.

Равным образом комична не только сверхмодная, но вообще всякая необычайная одежда, выделяющая человека из его среды. По той же причине, по которой смешны новые моды, смешны, наоборот, старомодные платья, в которые рядятся иногда старухи, одевающиеся по обычаям своего времени. С добродушным юмором это пристрастие к старине описывает Пушкин в «Арапе Петра Великого» в сцене ассамблеи: «Барыни пожилые старались хитро сочетать новый образ одежды с гонимою стариною: чепцы сбивались на соболью шапочку царицы Натальи Кирилловны, а роброны и мантильи как-то напоминали сарафан и душегрейку». Зато новые моды петровских времен Пушкин описывает с явным сочувствием. Одежда того времени изобличала политическую ориентацию: тяготение либо к боярской старине, либо к нововведениям Петра.

Комическое пристрастие как к новым модам, так и тяготение к старине изображено Гоголем в описании некоторых дамских нарядов на губернском балу в «Мертвых душах». Описав новейшие моды, Гоголь восклицает: «Нет, это не губерния, это столица. Это сам Париж». Но тут же замечает: «Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то, чуть не

павлинье, перо, в противность всем модам, по собственному вкусу». Еще более резко сатира на наряды высшего сословия дана в «Невском проспекте»: «А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина». Примеров, когда человек (а вместе с тем и сословие, к которому он принадлежит) характеризуется через одежду, у Гоголя очень много. Здесь можно напомнить хотя бы о фраке брусничного цвета или «цвету наваринского дыму с пламенем», который шьет себе Чичиков.

По той же причине, по которой смешными представляются моды или старомодная одежда, смешной представляется одежда иностранцев. Так, в Англии до сих пор биржевые маклеры носят котелки. Но если бы такие англичане с котелками на голове появились в наше время на Невском проспекте, они возбудили бы смех. Этот случай особенно ясно показывает, что особенная одежда вызывает смех не тем, что она необычна, а тем, что эта необычность раскрывает какое-то несоответствие неосознанным представлениям об уязвимости того, что этой одеждой выражается. Если этого нет, то странная, необычная, чуждая нам одежда смеха не вызовет. Так, на наших улицах можно видеть гостей из Индии и других стран в великолепных красочных национальных одеждах. Таковы, например, длинные шелковые платья индийских женщин — они возбуждают всеобщее восхищение, ими любуются.

Приведенные случаи объясняют нам, почему и в каких случаях как комическое воспринимается несходство. В последних приведенных примерах речь шла о несходстве, вызванном поведением самого человека. Но, по существу, эти случаи не отличаются от случаев несходства, вызванных не людьми, а природой. Общая закономерность биологического характера была определена выше. Индивидуальные биологические отличия смешны тогда, когда они воспринимаются как уродства, нарушающие гармонию в природе. Выше уже говорилось о толстяках. В этом случае физический недостаток был комичен потому, что за этим физическим недостатком угадывался недостаток иного порядка. Однако физические недостатки бывают и иного рода. Детям и вообще наивным людям кажутся смешными всякого рода физические недостатки, такие, как большие волосатые родинки, косоглазие или выпученные глаза, отвисшие губы, большой зоб, кривой рот, красные или синие

носы и т. д. Почему смешны лысые, или коротконогие, или, наоборот, долговязые? Никакого внутреннего личного изъяна эти недостатки не обнаруживают. Они представляют собой природное уродство и нарушают наши представления о гармонии и пропорциональности, которые целесообразны с точки зрения общих законов природы. В этом смысле правы те теоретики, которые, начиная с Аристотеля, утверждали тождество комического и безобразного. Они не объясняли только, почему такое безобразие комично.

Это же объясняет, почему смешны искажения человеческих лиц в кривых зеркалах. Преувеличенные, выдающиеся вперед носы, толстые до невозможности щеки, огромные оттопыренные уши, совершенно несвойственное человеку выражение лица, особенно когда он смеется, так что рот растягивается до ушей,— все это представляет собой некоторое уродство и вызывает смех, как и другие виды уродства и непропорциональности.

Глава 9

Человек в обличье животного

До сих пор мы рассматривали такие случаи, когда комизм возникал при сопоставлении некоторых внутренних, духовных или душевных качеств человека с внешними формами проявления их, причем сопоставление это было таково, что вскрывало отрицательные качества изображаемого или наблюдаемого человека. Сопоставлению подвергались некоторые внутренние и внешние данные, свойственные одному и тому же человеку. Но возможно сопоставление и иного порядка: предмет для сопоставления берется из окружающего мира. Чаще всего в юмористической и сатирической литературе, а также в изобразительном искусстве человек сопоставляется либо с животными, либо с предметами, и такое сопоставление вызывает смех. Легко заметить, что сближение человека с животным или сопоставление с ним вызывает смех далеко не всегда, а только *при известных условиях*. Есть животные, наружность которых, внешний вид напоминают нам о некоторых отрицательных качествах людей. Поэтому изображение человека в виде свиньи, обезьяны, вороны, медведя указывает на соответствующие отрицательные качества человека. Уподобление животным, которым не припи-

сываются отрицательные качества (орел, сокол, лебедь, соловей) смеха не вызывает. Отсюда вывод, что для юмористических и сатирических сопоставлений пригодны только такие животные, которым приписываются некоторые отрицательные качества, напоминающие такие же качества людей. Назвать человека каким-нибудь животным — самая распространенная форма комических ругательств как в жизни, так и в литературных произведениях. Свинья, осел, верблюд, сорока, змея и т. д.— обычные ругательства, вызывающие у зрителей смех. Здесь возможны самые разнообразные и неожиданные ассоциации. «Усердный врач подобен пеликану», «Любой фат подобен трясогузке» — таковы некоторые из афоризмов Козьмы Пруткова. «Для детей только и держу этого тритона»,— говорит у Чехова помещик о гувернантке-англичанке («Дочь Альбиона»). «Настоящих женщин нынче нет, а все какие-то, прости господи, трясогузки да кильки»,— говорится в рассказе Чехова «В пансионе». Сопоставление с животным комично только тогда, когда оно должно вскрыть какие-то недостатки. Там, где этого нет, такое сопоставление не только не обидно, но может даже служить выражением похвалы или ласки. В народной поэзии ясный сокол — символ доброго молодца, кукушка — тоскующей девушки. Молодая женщина, несчастная в своем замужестве, хочет обернуться пташкой и в таком обличье лететь домой и т. д. В быту такие обращения, как «кошечка», «канарейка», «зайчик» и другие, служат выражением ласкового отношения.

Как и в других случаях, особенно богатый и разнообразный материал мы находим у Гоголя. Особенность гоголевского стиля в этом случае состоит в том, что люди у него никогда не изображаются в образе животных (как это делается, например, в басне), а только в разнообразных формах напоминают их, уподобляются им.

Наиболее последовательно прием изображения человека так, что сквозь его человеческий облик вырисовывается образ животного, применен в описании Собакевича, который уподобляется медведю: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему... показался весьма похожим на средней величины медведя». Он неуклюж, ходит ступнями внутрь, на нем коричневый фрак, и зовут его Михаилом Семеновичем.

Но не только он сам, но и вся обстановка, окружающая его, имеет в себе что-то медвежье: «Все... имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома», «В углу стояло

пузатое ореховое бюро на препелепых четырех ногах — совершенный медведь».

«В Иване Федоровиче Шпоньке» Василиса Кашпаровна хочет женить своего племянника. Он во сне видит себя уже женатым, и этот сон принимает форму кошмара: «Ему странно: он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею, и замечает, что у нее гусиное лицо». Дальше он «видит другую жену, тоже с гусиным лицом». Чаще сближение с животным производится как бы мимоходом, отчего комизм не снижается, а, наоборот, усиливается. В «Ревизоре» Хлестаков рисует себе картину, как он в столичном наряде явится домой к неотесанным соседям и через своего лакея спросит: «Прикажете принять?» «Они, пентюхи, и не знают, что такое значит «прикажете принять». К ним, если приедет какой-нибудь гусь помещик, так и валит, медведь, прямо в гостиную». В сцепе хвастовства Хлестаков говорит: «А там уж чиповник для письма, этакая крыса, пером только — тр-тр... пошел писать». С другой стороны, городничий отзывается о Хлестакове так: «Как наденет фрачишку — ну точно муха с подрезанными крыльями». В письме Хлестакова Тряпичкину читаем: «Надзиратель за богоугодным заведением Земляника — совершенная свинья в ермолке»; «Городничий глуп, как сивый мерин».

Во всех этих случаях человек низводится до степени животного. Но у Гоголя встречается и обратный случай: животное очеловечивается. Псы у Коробочки заливаются всеми возможными голосами, и Гоголь описывает это как концерт, в котором особенно выделяются тенора. Собаки Ноздрева держат себя с людьми фамильярно: «Все они тут же, пустивши вверх хвосты, называемые у собачеев пра́вилами, полетели прямо навстречу гостям и стали с ними здороваться». Приветствие это состоит в том, что «штук десять из них положили свои лапы Ноздреву на плечи». Одна из них, Обругай, вместо поцелуя лижет Чичикова в самые губы. Очеловечивание животных доведено иногда до абсурда, и эта нелепость усиливает впечатление комического. В «Записках сумасшедшего» невероятность оправдывается тем, что мир показан сквозь призму восприятия умалишенного: «Я читал также в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю». Переписка двух собачек, Меджи и Фидель, показапа как совершенно реальная и имевшая место в действительности. Переписка эта представляет собой сатиру на представителей высших сословий и круг их интересов. В их среду Поприщин не может попасть, хотя и страстно желает этого.

Высмеяны не только социальные недостатки, но и совершенно человеческие чувства, как, например, любовь: «Ах милая, как ощутимо приближение весны! Сердце мое бьется, как будто все кого-то ожидает». Слова эти имеют поэтический смысл, но в собачьей интерпретации приобретают совершенно другой оттенок. То, что Гоголь перемежает сатиру общественную с сатирой индивидуально-психологической, не снижает сатирического смысла его творчества, а как раз наоборот: последовательная социальная сатира, без прослоек просто-комического, создавала бы однообразие и дидактическую тенденциозность и вызывала бы у читателя скуку.

В советской сатире и юмористике уподобление животным встречается сравнительно редко. Чаще оно применяется в изобразительном искусстве. Многие сатирические журналы носят или носили заглавия, взятые из мира животных. Таковы названия «Бегемот», «Носорог», «Крокодил», «Еж», «Ерш», «Жук», «Комар», «Оса», «Скорпион», «Шмель», «Москит», «Крысодав» и многие другие. В каждом отдельном случае можно объяснить, почему выбрано то или иное название.

Особую роль животное играет в баснях и в народных сказках. Обращаясь к басням Крылова, можно видеть, что животное в них иногда вызывает смех, иногда нет. В таких баснях, как «Волк и ягненок», «Лев и мышь», «Волк на псарне», и в целом ряде других басен животные не смешны. Специфическое свойство басни — аллегоризм. Под животными понимаются люди. Следовательно, аллегоризм как таковой еще не обеспечивает смеха. Но вот возьмем басни «Мартышка и очки», «Лягушка и вол», «Квартет» и многие другие — и нам уже делается весело. В образе вертлявой обезьяны, надутой от спесивости лягушки, бестолковых мартышки, осла, козла и медведя мы легко узнаем людей со всяческими их недостатками. Правда, и в баснях «Волк и ягненок», «Лев и мышь» и других тоже выведены недостатки. Но в первом случае выведены недостатки ужасающие, во-втором — мелкие. Волк, пожирающий невинного ягненка, не смешон, а отвратителен.

Иное соотношение между людьми и животными в сказке. Широко распространено мнение, будто в сказках под животными понимаются люди, как это имеет место в басне *. Такое мнение несомненно ошибочно. В отличие от

* См., например: В. П. Аникин, Русские народные сказки, М., Учпедгиз, 1959, стр. 67.

басни сказке совершенно чужд аллегоризм. В сказках повадки зверей, различие их характеров напоминают людей и тем вызывают улыбку, но образы животных не представляют образы людей в целом, как это встречается в басне. Сказки о животных как жанр не преследует сатирических целей, не служит целям насмешки. Действующие лица не воплощают человеческих недостатков. Отношение к животным в сказке может быть ласковым. Они названы ласкательно и уменьшительно: «зайчишка», «петушок», «ежик», «козлик» и т. д. Даже хитрая лиса названа «лисичка-сестричка». Отрицательный персонаж сказки, волк, может вызвать насмешку, но в этом случае она вызвана не образом животного (образ волка не комичен), а сюжетом. Если, например, в сказке о волке и лисе глупый волк, следуя коварным советам лисы, опускает хвост в прорубь, так что хвост примерзает, а когда на него нападают, отрывает свой хвост и убегает без хвоста, то комичен здесь не образ волка, комично действие, комичен сюжет. О комизме действия речь еще впереди.

Народные сказки о животных не преследуют сатирических целей. В тех случаях, когда это все же имеет место, сказка оказывается не народной, а имеет литературное происхождение. Таких сказок в русском фольклоре только две. Это сказка о Ерше Ершовиче и сказка о лисе-исповеднице. Обе эти сказки не фольклорного происхождения. Сказка о Ерше — повесть XVII века, представляющая собой острую сатиру на тогдашнее московское судопроизводство, а сказка о лисе-исповеднице — сатира на духовенство. Обе они перешли в фольклор из литературы *.

В тех случаях, когда народ в сказках стремится изобразить мир сатирически, он не прибегает к образам животных. Сатирические сказки — это сказки о попах, о помещиках, но не сказки о животных.

Не преследует сатирических целей и ряженье. На святках, частично и на масленицу, рядились зверями, надевали на себя маски и шкуры зверей — медведя, журавля, изображали козу. Люди в обличье зверей дурачились, и невзыскательные зрители хохотали до упаду. Длинная шея журавля, неуклюжие повадки медведя, блеяние козы — все это вызывало у присутствующих веселый смех. Это другой вид смеха, изучение которого еще впереди.

* См.: В. П. Адрианова-Перетц, Очерки по истории сатирической литературы XVII века, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 124—224.

Если здесь и есть насмешка, то вполне безобидная, добродушная.

В этих случаях животное изображается человеком. Но с таким же эффектом возможно обратное: на этом основан комизм дрессированных животных. Слоны размазывают мыльную пену на лице хозяина, чтобы его побрить, медведи ездят на велосипеде, собачки пляшут на двух ногах или подвывают под игру на мандолине, как это делает чеховская Каштанка. Комическое восприятие животных имело место уже в Древней Греции. Аристофан некоторые из своих комедий обозначил наименованиями животных: «Птицы», «Осы», «Лягушки». В них вместо людей действуют животные, и это по сегодняшний день веселит зрителей. Насколько живучи использованные Аристофаном принципы, видно по сказке Салтыкова-Щедрина «Орел-меценат». Здесь орел устраивает себе помещичий рай, заставляя служить всех птиц: «Из коростелей и гагар духовой оркестр собрали, попугаев скоморохами нарядили, сороке-белобоке, благо, воровка она, ключи от казны препоручили, сычей да филинов заставили по ночам дозором летать». Из птиц учреждается даже академия наук, но из всей этой затеи ничего не получается, так как в конечном итоге все друг против друга ополчаются, и все разваливается. Салтыков-Щедрин в своих сказках неоднократно пользовался образами животных (премудрый пескарь, самоотверженный заяц, вяленая вобла и др.). Все это сказки-аллегории и сатиры, и в этом их отличие от сказок фольклорных. Сближение некоторых сторон творчества Салтыкова-Щедрина с фольклором ошибочно. Зато у него есть общее с сатирическими сказками-повестями XVII века. В «Современной идиллии» есть сцена, озаглавленная «Злополучный пескарь, или Драма в кашинском народном суде» (гл. XXIV), которая во многом напоминает «Повесть о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове» (или «Судное дело Леща с Ершом»).

Приведенные материалы в достаточной степени показывают, в чем состоит комизм сближения человека с животным.

Глава 10

Человек-вещь

Изображение человека как вещи комично по тем же причинам и при тех же условиях, что изображение его в облике животного. «Сороки короткохвостые», «колпаки», «сморчки короткобрюхие» — этими и другими словами городничий ругает Бобчинского и Добчинского. Животные (сороки) и предметы (колпаки, сморчки) здесь названы вместе.

В «Талантах и поклонниках» Островского старый артист Нароков говорит об антрепренере: «Дерево он у нас, дерево, дуб, скотина». «Тумба!» — говорит в рассказе Чехова отец невесты своей жене, когда она, чтобы благословить молодых, вместо иконы второпях снимает со стены портрет писателя Лажечникова.

Ругательства и всяческие уподобления вообще бывают очень колоритны как в жизни, так и в литературных произведениях. Виндзорские кумушки называют Фальстафа «Водянистой тыквой». В комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» Филицата говорит о купце, который находится в полном подчинении у своей матери: «Балалайка бесструнная»,— и тем совершенно точно определяет его сущность.

Характер вообще хорошо может быть определен через сравнение с вещью. У Чехова есть рассказ, озаглавленный «Интеллигентное бревно». «Характер Ваш похож на прокисший крыжовник»,— пишет Чехов Мизиновой; о себе Суворину: «У меня не характер, а мочалка». Шуточные высказывания такого рода часто встречаются в письмах Чехова к брату Александру: «Не будь штанами, приезжай»; «Одним словом, ты пуговица». Очень выразительны некоторые уподобления Козьмы Пруткова: «Иного прогуливающегося старца смело уподоблю песочным часам». Как всегда, особенно колоритны подобные случаи у Гоголя. «Сухарь поджаристый», «бревно глупое» — так в повести «Нос» ругает своего мужа жена цирюльника. «Белены объелся, деревянный чурбан»,— говорит Подколесин о Кочкареве в «Женитьбе», и он же говорит о нем: «Это просто бабий башмак, а не человек».

«Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка, обыкновенная, простая пробка, больше ничего — вот, которою закупоривают бутылки» — так в «Записках сумасшедшего» о своем начальнике отзывается Поприщин.

Человеческое лицо, изображаемое через предмет, обес-

смысливается. «Это было то лицо, которое называют в общежитии кувшинным рылом» («Мертвые души», гл.VI). В «Записках сумасшедшего» лицо начальника отделения похоже на аптекарский пузырек. У Ивана Ивановича рот несколько похож на букву ижицу, у Ивана Никифоровича — нос в виде спелой сливы.

Во всех этих случаях, как это обычно у Гоголя, как будто нет социальной сатиры. Социальный характер определяется повествованием в целом. Но изображение лица через вещь возможно и как непосредственная политическая сатира. Во времена Людовика XVIII сатирические журналы Франции широко обошло изображение его лица в виде спелой груши — так изображались его отвислые щеки и несколько суживающееся кверху лицо.

Но не только лицо, вся человеческая фигура, описанная через мир вещей, может стать комической. «Агафья Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами. Весь стан ее похож был на кадушку, и оттого отыскать ее талию было так же трудно, как увидеть без зеркала свой нос. Ножки ее были коротенькие, сформированные на образец двух подушек». Несмотря на мягкость и округлость очертаний, Агафья Федосеевна изображается как женщина весьма властолюбивая. В «Мертвых душах» изображается сбитенщик с «самоваром из красной меди и лицом таким же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою». Григорий Григорьевич в «Иване Федоровиче Шпоньке» изображается следующим образом: «Григорий Григорьевич лег на постель, и казалось, огромная перина легла на другую». С этим интересно сопоставить изображение человека, данное Салтыковым-Щедриным в «Современной идиллии»: «Это был мужчина лет пятидесяти, чрезвычайно подвижный и совершенно овальный. Точно весь он был составлен из разных овалов, связанных между собой ниткой, приводимой в движение скрытым механизмом. В середине находился основной овал — живот, и когда он начинал колыхаться, то и все прочие овалы и овалики приходили в движение». Это описание как будто прямо служит иллюстрацией теории Бергсона. «Мы смеемся всякий раз,— говорит Бергсон,— когда личность производит на нас впечатление вещи». Но этот же пример вскрывает и недостаточность теории Бергсона. Изображение человека через вещь смешно не всегда, как утверждает Бергсон, а только тогда, когда вещь внутрен-

не сопоставима с человеком и выражает некоторые его недостатки. В описании Салтыкова-Щедрина мы видим только вещь, которая уже потеряла свою связь с человеком и потому, собственно, уже не производит комического впечатления.

Если толстые люди описываются через подушки, кадушки, перины, то худоба вызывает иные ассоциации: «Тоненький человек, что-то вроде зубочистки» (Гоголь). Про худощавого Жевакина Кочкарев говорит: «Точно кисет, из которого вытрясли табак». Старушка в «Шпоньке» характеризуется следующим образом: «В то время вошла старушка, низенькая, совершенный кофейник в чепчике». Человек может быть смешон и в своих движениях: «Вот вам еще примета: когда ходит он, то всегда размахивает руками. Еще покойный тамошний заседатель, Денис Петрович, всегда, бывало, увидевши его сзади, говорил: «Глядите, глядите, вон идет ветряная мельница» (Гоголь).

У Гоголя можно найти очень странные, но при этом удивительно меткие уподобления. Шпоньке снится его будущая жена, но он не может уловить ее наружности: «То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя». Характерно, что такие внешне неправдоподобные сближения у Гоголя даются через описание сна («Шпонька», «Портрет») или галлюцинации сумасшедшего или больного («Невский проспект», «Записки сумасшедшего»). Если таким образом этот иллюзорный мир изображается как реальный, то реальный мир у Гоголя иногда принимает характер совершенной невероятности. Это смешение двух планов в приведенном примере использовано в комических целях, но чаще оно у Гоголя приобретает трагический характер, как в «Шинели», где Акакий Акакиевич превращается в привидение. Возможно, что в какой-то связи с этим стоит то, что у Гоголя не только люди похожи на вещи, но и вещи очеловечиваются. Здесь вспоминаются скрипучие двери у старосветских помещиков: «Я не могу сказать, отчего они пели: но замечательно то, что каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный, дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я зябну». Сюда же относится шарманка Ноздрева с одной дудкой, очень бойкой, которая никак не хочет угомониться, и долго свистит одна, когда остальные уже не играют. Шипение часов в доме Ко-

робочки напоминает Чичикову шипение змей, «но взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить».

Комизм возрастает, если вещь похожа не на человека вообще, а на *определенного* человека. В огороде Коробочки на фруктовые деревья наброшены сетки для защиты от сорок и других птиц. «Для этой же самой причины водружено было несколько чучел на длинных шестах с растопыренными руками; на одном из них был надет чепец самой хозяйки».

Во всех приведенных случаях рассматривалась человеческая наружность. Наружность выражает суть изображаемых людей. У Гоголя Чичиков, Собакевич, Ноздрев, Плюшкин и все другие созданные им яркие зрительные образы не только портреты, но типы, которых мы видим, как живых; они — представители социальных и психологических категорий людей той эпохи. Рассуждая абстрактно, люди очень толстые или очень тонкие, необыкновенно одетые или похожие на ветряные мельницы, на самовары или на свиней, сами по себе могли бы быть людьми весьма достойными. Однако такое рассуждение будет правильно для жизни, но не для художественных произведений, где эти внешние качества свидетельствуют о неполноценности выведенных автором образов. В этом — глубокий сатирический смысл подобного типа комизма.

Если неподвижный человек изображается как вещь, то человек в движении изображается как автомат. Здесь опять можно привести мнение Бергсона: «Позы, жесты и движения человеческого тела смешны постольку, поскольку тело вызывает в нас представление о простой машине». Это мнение ошибочно. Сердце бьется и легкие дышат с точностью механизма, но это не смешно. Нисколько не смешны, а скорее страшны совершенно ритмические конвульсии эпилептика. Движущийся автомат может быть не смешон, а страшен. В Петровской галерее, которая когда-то помещалась в Музее этнографии, имелась сидячая фигура Петра I с лицом из воска и скрытым механизмом внутри. Когда перед этой фигурой останавливались посетители, служитель нажимал педаль, и Петр вставал во весь свой рост. Это вызывало такой ужас и испуг, что практику эту прекратили.

Человек-механизм смешон не всегда, а при тех же условиях, при которых смешна вещь. Один из градоначальников в «Истории одного города» описан так: «Страстность была вычеркнута из числа элементов, составлявших его

природу, и заменена непреклонностью, действовавшею с регулярностью самого отчетливого механизма». В этом случае изображение человека в виде механизма смешно потому, что оно вскрывает его внутреннюю сущность.

Всем сказанным определяется тот специфический вид комизма, который присущ кукольному театру. Кукла — это собственно вещь. Но в театре она — движущаяся вещь, за которой как бы подразумевается человеческая душа, которой на самом деле нет. Принцип кукольного театра состоит в автоматизации движений, которые имитируют и тем самым пародируют человеческие движения.

По этой причине на кукольном театре, собственно говоря, невозможно изобразить человеческие трагедии. Правда, такие попытки были. Гёте, например, в романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера» описывает кукольный театр, на котором изображались библейские сцены (например, схватка Давида с Голиафом). Эти сцены, как бы мы сейчас сказали, производили впечатление гротеска, но комических целей они не преследовали.

На сцене народного кукольного театра давался «Фауст», и подобный спектакль видел Гёте. Такие спектакли не стремились к комизму, они стремились возбудить некий не лишенный приятности ужас, а также радость, что торжествует добродетель и порок наказан. Для современного человека трагедия на сцене кукольного театра была бы уже невозможна, она воспринималась бы только комически. Кинжал, вонзенный в грудь противника, в кукольном театре у современного зрителя вызовет только смех. Нельзя представить себе, чтобы Образцов или Деменни в своих кукольных театрах изобразили трагедии Расина, или Шекспира, или кого бы то ни было. Русский народный кукольный театр всегда только комичен, притом комичен не непроизвольно, а нарочито. Комизм народного кукольного театра вызван, однако, не только автоматизмом движений, но и интригой, ходом действия. Действия кукол бывают механичны. Куклы бьют друг друга палкой по голове с точностью механизма. На комическом впечатлении, вызываемом куклами, основана одна из сказок Салтыкова-Щедрина — «Игрушечного дела людишки». Здесь изображен игрушечных дел мастер, который делает куклы и тут же дает с ними представления. Одна из кукол изображает коллежского асессора-мздоимца. «Одну руку он утвердил фертом на бедре, другую — засунул в карман брюк, как бы нечто в оный поспешно опуская. Ноги сложил ножницами...» Другая фигура — мужик, «приносящий мзду»: «Из-

за пазухи у него высовывались куры, гуси, утки, индюшки, поросята, а в одном из карманов торчала даже целая корова». Эта корова мычит. Асессор на него набрасывается и мгновенно все это отбирает. Он даже заставляет его снять онучи и лапти и находит спрятанные там деньги.

То, что в жизни совсем не смешно — поборы с крестьян,— становится смешным на сцене кукольного театра, средства которого использованы в сатирических целях.

Глава 11

Осмеяние профессий

Рассмотрев человека со стороны его внешнего облика, мы должны рассмотреть его со стороны его деятельности. Сатирически можно изобразить некоторые профессии. В таких случаях деятельность изображается только со стороны внешних проявлений ее, чем обессмысливается ее содержание. Наиболее яркие примеры этого можно найти у Гоголя. Так описан Акакий Акакиевич Башмачкин. Он переписчик, причем самый процесс переписки, независимо от смысла и содержания текста, поглощает все его внимание. Только с этой стороны его видит читатель. Этим он и жалок и смешон. Тот же принцип изображения применяется, когда описывается работа не одного человека, а целого учреждения: «Шум от перьев был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями». В этом случае Гоголь дополнительно применяет гиперболу, что для его комического стиля, вообще говоря, не характерно. Задача представить какую-нибудь деятельность в комическом или сатирическом виде облегчается, если эта деятельность сама по себе не требует особого умственного напряжения и все внимание обращено только на внешние формы деятельности. Так изображен, например, цирюльник Иван Яковлевич в повести «Нос». Здесь подробно описано, как он бреет майора Ковалева. Описан весь процесс бритья, причем показано, какое удовольствие этот процесс доставляет и цирюльнику и клиенту: «Ковалев сел. Иван Яковлевич закрыл его салфеткою и в одно мгновение с помощью кисточки превратил всю бороду его и часть щеки в крем, какой подают на купеческих именинах». Далее следует описание того, как майор не позволяет трогать себя за новообретенный нос и как Иван Яковлевич, несмотря на то, что

«трудно брить без придержки за нюхательную часть тела», однако же одолевает все препятствия и благополучно выбривает майора до конца.

Есть некоторые профессии, которые особенно популярны в юмористической литературе и в изобразительном искусстве. К таковым относится профессия повара. Это стоит в связи с тем, что выше говорилось о еде. Изображение этой профессии дается в тонах некоторого одобрительного комизма. В «Коляске» описана работа генеральского повара, в «Шинели» описано, как готовит хозяйка: «Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже самих тараканов».

В тех случаях, когда деятельность имеет в основном только физическую сторону, она не может быть обессмыслена за счет ее содержания. Усиленное внимание к процессу деятельности в этих случаях приводит к описанию необыкновенного мастерства и замечательной виртуозности в своем деле. Таков уже упомянутый цирюльник Иван Яковлевич. Таков же, например, продавец сукон во второй части «Мертвых душ». Он приятно колеблется, опершись обеими руками о прилавок. Он ловко бросает штуку сукна на стол и подносит сукно к самому носу Чичикова. «О цене условились. Железный аршин, подобный жезлу чародея, отхватил тут же Чичикову на фрак и на панталоны. Сделавши ножницами нарезку, купец произвел обеими руками ловкое дранье сукна во всю ширину, при окончании которого поклонился Чичикову с наиобольстительнейшей приятностью. Сукно тут же было свернуто и ловко заверчено в бумагу; сверток завертелся под легкой бечевкою».

Труд, который включает хотя бы незначительную долю творчества, не может быть изображен комически как таковой. Соответственно этому изображен портной Петрович в повести «Шинель». Это превосходный мастер, и Гоголь показывает нам с комической стороны не столько его труд, сколько его личность и фигуру и некоторые из внешних форм профессии, которые специфичны для портных: «Акакий Акакиевич решил, что шинель можно будет отнести к Петровичу, портному, жившему где-то в четвертом этаже по черной лестнице, который, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков, разумеется, когда бывал в трезвом состоянии». Он смешон, когда, скрестив голые ноги, сидит на столе и показывает читателю большой палец ноги; он не может вдеть

нитку в иголку, так как вчера он, по выражению хозяйки, «осадился сивухой, одноглазый черт». Но когда он бережно приносит Акакию Акакиевичу завернутую в платок превосходно сшитую шинель, он уже не смешон, а располагает читателя к себе.

Труд портного нисколько не ценится крестьянами, которые признают только тяжелый физический труд на земле. Крестьянин уважает физическую силу. Поэтому тощая и легкая фигура слабосильного портного — мишень насмешек всего европейского фольклора. Он так легок, что его уносит ветер. Его преследуют волки, но он быстр и ловок и спасается на дерево. При всех своих недостатках он находчив и иногда изображается смелым. Когда волки становятся один на другого, чтобы его достать с дерева, он кричит: «А нижнему больше всех достанется». Нижний волк пугается, выбегает, и вся пирамида волков разваливается. Гриммовская сказка «Храбрый портной» принадлежит к наиболее популярным и любимым сказкам этого сборника. Есть русская лубочная картинка «Как портной с чертями распоряжался, по-свойски дрался, злата полну избу добыл и чертей всех убил». Под картинкой стихотворная сказка о том, как портной победил чертенят. Здесь, собственно, нет сатиры на профессию. Комизм достигается контрастом физической слабости портного с его находчивостью и сметливостью, которые заменяют ему силу.

Одна из излюбленных сатириками всего света фигур — фигура врача, в особенности в народном театре и в ранней европейской комедии. Доктор наряду с Арлекином и Панталоне был постоянной фигурой итальянской комедии dell'arte. Невежественные пациенты тех времен видели только внешние приемы, действия врача, но не видели и не понимали их смысла, не верили в него.

В народной драме «Царь Максимилиан» врач так представляет себя зрителям:

. . . .
Я искусно лечу,
Из мертвых кровь мечу...
Я зубы дергаю, глаза ковыряю,
На тот свет отправляю...

и т. д.

Этот доктор лечит стариков тем, что избивает, предлагает кормить их навозом и пр. Имеются лубочные картинки, в которых изображается «голландский лекарь и добрый аптекарь». Он похваляется тем, что старых переделывает на молодых.

В театре Петрушки доктор одет во все черное, с огромными очками. Петрушка бьет доктора по голове. Комическая фигура врача неоднократно встречается у Мольера («Летающий доктор», «Лекарь поневоле», «Мнимый больной»). В «Лекаре поневоле» Сганарель, вынужденный изображать врача, несет всякую тарабарщину, вплетая латинские слова. В «Мнимом больном» врач искусно тянет деньги из мнительного пациента. Комедия кончается балетом, в котором пляшут восемь клистироносцев, шесть аптекарей, один бакалавр и восемь хирургов.

Способы, какими здесь достигается комический эффект, достаточно ясны и не требуют теоретических разъяснений.

Юмор Гоголя носит иной характер. Если у Мольера врачи ходят в особой одежде, с огромным клистиром и т. д., то есть показаны путем внешних или многократно повторенных (балет) проявлений своей профессии, то у Гоголя высмеивается рутина во врачебном искусстве. Можно вспомнить о враче в повести «Нос», к которому майор обращается, показывая ему совершенно гладкое место, где был нос, на что врач советует: «Мойте чаще холодною водою».

Недолюбливал врачей Толстой, и в некоторых произведениях («Война и мир» — болезнь Наташи, «Смерть Ивана Ильича» и др.) он изображает врачебное искусство как шарлатанское, цель которого зажать в кулак деликатно врученный гонорар. Комизм этих описаний непроизволен. Толстой не стремился дать комическое изображение, но оно получилось помимо его воли.

Бегло Гоголь коснулся также профессии учителя. В поговорку вошел преподаватель истории в «Ревизоре», который так увлекся, рассказывая об Александре Македонском, что «сбежал с кафедры и, что силы есть, хвать стулом об пол». Не оставил Гоголь без внимания и ученых. При помощи разговора двух дам в «Мертвых душах» Гоголь показывает, как в науках из робкого предположения, раздутого затем до невероятности, рождаются мнимые истины, которые с кафедры разносятся по миру. Осмеял Гоголь и среду ученых, метко подметив некоторые ее отрицательные стороны. «Не приведи бог служить по ученой части! Всего боишься: всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек»,— говорит Лука Лукич Хлопов, смотритель училищ, в первом акте «Ревизора».

Из изложенного видно, что способ высмеивания профессии принципиально ничем не отличается от высмеивания любых других сторон человеческой жизни.

Примечательно, что Гоголь, равно как и другие русские писатели-сатирики, нигде не коснулся собственно крестьянского земледельческого труда. Тяжелый труд крепостного крестьянина, рассмотренный даже только со стороны внешних действий, здравым человеком не может восприниматься комически.

Глава 12

Пародирование

В сущности говоря, изложенные нами до сих пор случаи могут быть рассмотрены как скрытое пародирование.

Все знают, что такое пародия, но определить сущность пародии научно точно совсем не просто. Вот как определяет ее в своей специальной книге о комическом Борев: «Пародирование — комедийное преувеличение в подражании, такое утрированно-ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей формы того или иного явления, которое вскрывает комизм его и низводит его содержание» (12, 208).

Если вдуматься в это определение, мы увидим, что оно основано на тавтологии. «Пародирование — комедийное преувеличение... которое вскрывает комизм». Но в чем, собственно, состоит комизм, чем вызывается смех, не сказано. Пародия рассматривается как преувеличение индивидуальных особенностей. Между тем пародия далеко не всегда содержит преувеличение. Преувеличение — свойство карикатуры, но не пародии. Говорится, что пародия охватывает индивидуальные особенности. Наши наблюдения этого не подтверждают. Пародироваться могут и отрицательные явления общественного порядка. Чтобы решить этот вопрос, мы всмотримся в некоторые материалы и тогда сделаем выводы.

Пародирование состоит в имитации внешних признаков любого жизненного явления (манер человека, приемов искусства и пр.), чем совершенно затмевается или отрицается внутренний смысл того, что подвергается пародированию. Пародировать можно решительно все: движения и действия человека, его жесты, походку, мимику, речь, профессиональные привычки и профессиональный жаргон; можно пародировать не только человека, но и то, что им создано в области материального мира. Пародирование стремится показать, что за внешними формами проявления духовного начала ничего нет, что за ними — пусто-

та. Подражание изящным движениям цирковой наездницы клоуном всегда вызывает смех: есть вся видимость изящества и грации, но самого изящества нет, а есть противоположная ей неуклюжесть. Таким образом, пародия представляет собой *средство раскрытия внутренней несостоятельности* того, что пародируется. Пародия клоуна вскрывает, однако, не пустоту того, что подвергается пародированию, а отсутствие у него тех положительных качеств, которые он имитирует.

Вот как Чехов в рассказе «Ночь перед судом» передает рецепт, который вполне может быть рассмотрен как пародия. Рецепт пишет человек, который ночует на почтовой станции в соседстве с больной хорошенькой женщиной, выдает себя за врача и под видом врача ее осматривает. Рецепт выглядит так:

Rp.

Sic transit 0,05
Gloria mundi 1,0
Aquae destillatae 0,1
через два часа по столовой ложке.
Г-же Съеловой
д-р Зайцев.

Здесь дана вся видимость рецепта, все внешние его данные. Есть сакраментальное слово rp. (то есть recipe — возьми), есть латинские обозначения и дробные числа, обозначающие количество и пропорции, есть дозировка, сказано, что лекарство надо разводить в дистиллированной воде и сколько ее брать, указано также, кому рецепт прописан и кто его прописал; нет только самого главного, того, что составляет содержание рецепта, нет обозначения лекарств. Латинские слова означают не лекарство, а представляют собой латинскую поговорку:

Sic transit — так проходит.
Gloria mundi — слава мира.

Если здесь действительно пародия, то пародия состоит в том, что повторяются или приводятся *внешние* черты явления при отсутствии *внутреннего* содержания. Как мы уже знаем, в этом вообще суть того вида комизма, который здесь изучается. В данном случае комизм усиливается продолжением рассказа; автор рецепта едет на суд по обвинению в двоеженстве, а женщина, которую он осматривал под видом врача, оказывается женой прокурора, который будет вести дело, и это разъясняется. Поговорка «sic transit...» оказывается весьма подходящей для автора ре-

цепта, фамилия которого, Зайцев, избрана Чеховым неспроста, так же как и фамилия больной — г-жа Съелова.

Но, может быть, этот случай не характерен? Возьмем другой: преподаватель объясняет урок, причем оживленно жестикулирует. Один из учеников наказан и стоит у доски за спиной учителя лицом к классу. За спиной преподавателя он повторяет все его жесты: он так же, как учитель, размахивает руками и повторяет его мимику, превосходно ее угадывая, так как очень хорошо знает учителя и все выражения его лица. Ученики перестанут слушать учителя, будут только смотреть на шалуна у доски, который пародирует своего учителя. Ученик, повторяя все внешние движения учителя, тем обессмысливает содержание его речи. В данном случае пародия состоит в повторении внешних черт явления, которые в глазах воспринимающих заслоняют его смысл. Этот случай отличается от предыдущего тем, что здесь средством пародирования служит движение, но сущность его одна и та же.

В английской кинокомедии «Приключения мистера Питкина в больнице» артист, переодевшись в платье медсестры, проникает в больницу. Чтобы скрыть, что он мужчина, он очень похоже и очень искусно подражает женской походке. Он ходит на высоких каблуках и несколько преувеличенно раскачивает бедрами. Зрители видят его фигуру сзади, и хохот раздается всеобщий.

В различных курсах поэтики чаще всего говорится о литературных пародиях и даются соответствующие определения. Появление пародии в литературе показывает, что пародируемое литературное направление начинает себя изживать. Но литературная пародия — только частный случай пародирования. Литературные пародии имелись уже в античности: «Война мышей и лягушек» — пародия на «Илиаду». О том, какое распространение литературная пародия имела в средние века, очень обстоятельно пишет М. Бахтин (7, 34). Козьма Прутков высмеивает увлечение испанским колоритом, имевшее место в русской поэзии в 40-х годах.

Непревзойденным мастером пародии был Чехов *. Убежденный реалист, Чехов пародирует романтически взвинченный стиль Виктора Гюго, фантастику Жюля Верна, пародирует детективные романы и т. д. В этих случаях

* См., например: «Летающие острова», «Шведская спичка», «Тысяча и одна страсть», «Что чаще всего встречается в романах» и др.

действительно пародируется индивидуальный стиль писателя, но этот индивидуальный стиль есть вместе с тем признак известного направления, к которому принадлежит писатель, и это-то направление высмеивается с точки зрения эстетики нового направления *. Высмеиваются также недостатки и текущей литературы.

Пародия — одно из сильнейших средств общественной сатиры. Чрезвычайно яркие примеры этого дает фольклор. В мировом и русском фольклоре имеется множество пародий на церковную службу, на катехизис, на молитвы.

Пародия смешна только тогда, когда она вскрывает внутреннюю слабость того, что пародируется.

От пародий следует отличать использование форм общеизвестных произведений в сатирических целях, направленных не против авторов таких произведений, а против явлений общественно-политического характера. Так, например, «Памятник» Пушкина или «Колыбельная песня» Лермонтова не могут быть подняты на смех. В 1905 году в ходу было много различных сатир, по форме подражавших Пушкину и Лермонтову. Но это не сатиры на них, и в этом их отличие от литературных пародий. В журнале «Сигнал» за 1905 год был помещен сонет, который начинался так:

Палач, не дорожи любовию народной!

Сонету предпослано посвящение: «Посвящается Трепову» (Трепов — петербургский генерал-губернатор с чрезвычайными полномочиями). Против него, а не против Пушкина, направлена сатира. Стихотворение Н. Шебуева «Журналисту» (на мотив «Горные вершины») говорит о лживом обещании свободы слова в царском манифесте и предупреждает журналистов, чтобы они не верили ему:

Подожди немного,
Посидишь и ты!.. (27, 403).

Такие случаи не представляют собой пародий. Скорее их можно назвать *травестиями,* подразумевая под травестией использование готовой литературной формы в иных целях, чем те, которые имел в виду автор. Травестия всегда преследует цели комизма, и очень часто используется в целях сатиры.

---

* См.: П. Берков, Из истории русской пародии XVIII—XX вв.— «Вопросы литературы», вып. V, Изд-во АН СССР, 1957, стр. 220—268.

Глава 13

Комическое преувеличение

С пародированием тесно связаны различные приемы преувеличения. Некоторые теоретики придают этим приемам исключительное, решающее значение.

«Вопрос комического преувеличения,— говорит З. Подскальский,— ключевой вопрос конкретной обрисовки и воплощения комического образа и комической ситуации» (30, 19). Сходную мысль высказывает Ю. Борев: «Преувеличение и заострение в сатире есть проявление более общей закономерности: тенденциозной деформации жизненного материала, способствующей выявлению наиболее существенного порока явлений, достойных сатирического осмеяния» (12, 363). Очень решительно выражается Ник. Гартман: «Комизм всегда имеет дело с преувеличениями» (16, 646). Эти определения правильны, но они недостаточны. Преувеличение комично только тогда, когда оно вскрывает недостаток. Если этого нет, преувеличение уже не будет относиться к области комизма. Это можно показать рассмотрением трех основных форм преувеличения: карикатура, гипербола и гротеск.

Сущность карикатуры определялась неоднократно и определялась убедительно и правильно. Берется одна частность, одна деталь; эта деталь преувеличивается и тем обращает на себя исключительное внимание, тогда как все другие свойства того, кто или что подвергается окарикатуриванию, в данный момент вычеркнуты и не существуют. Карикатура на явления физического порядка (большой нос, толстый живот, лысина) ничем не отличается от карикатуры на явления духовного порядка, карикатуры на характеры. Комическое, карикатурное изображение характера состоит в том, что берется одно какое-нибудь свойство человека и изображается как единственное, то есть преувеличивается.

Лучшее определение сущности карикатуры дал Пушкин. Гоголь о нем сообщает: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». Пушкин здесь гениально предвосхитил то, что позже говорили профессиональные философы. Формулировка Берг-

сона гласит: «Искусство карикатуриста в том и состоит, чтобы схватить эту, порой неуловимую особенность и сделать ее видимой для всех увеличением ее размеров» (9, 28).

То определение, которое здесь дается, есть определение в узком смысле слова. В более широком смысле слова такой прием, как изображение человека через животное или через вещь, о чем говорилось выше, а также все виды пародирования могут быть отнесены к области карикатуры.

Примеров карикатуры мы приводить не будем. Достаточно открыть любой сатирический журнал, чтобы убедиться в правильности пушкинского определения сущности карикатуры. Карикатура всегда несколько (а иногда и существенно) искажает изображаемое. Поэтому Белинский считал, что гоголевские образы в «Ревизоре» и «Мертвых душах» отнюдь не карикатуры. Это правдивые образы, непосредственно списанные с жизни. К карикатуре как таковой Белинский относился отрицательно. В своем отрицательном отношении к карикатуре Белинский, однако, прав только в тех случаях, когда перед нами карикатура грубая, жизненно неоправданная и поэтому нехудожественная.

Отрицательно относился к карикатуре и Пушкин, но уже по другим причинам, чем Белинский. Вспомним появление Онегина на балу у Лариных: «Чудак, попав на пир огромный, уж был сердит». Все ему здесь не нравится. «Надулся он» и клянется отомстить Ленскому за то, что тот его зазвал.

Теперь, заране торжествуя,
Он стал чертить в душе своей
Карикатуры всех гостей.

Окарикатуривание того, что не заслуживает этого, есть акт аморальный. Пушкин описывает бал у Лариных, добродушно подсмеиваясь, но не искажая истины до степени карикатуры.

Другой вид преувеличения представляет собой гипербола. Гипербола есть, собственно, разновидность карикатуры. В карикатуре преувеличивается частность, в гиперболе — целое. Гипербола смешна только тогда, когда подчеркивает отрицательные качества, а не положительные. Это особенно хорошо видно в народном эпосе.

В раннем эпосе многих народов преувеличение есть один из способов героизации. Вот как описывается герой в якутском эпосе: «Стан его в перехвате был пяти сажепей.

Шести саженей дороден в плечах был. В три сажени были округлые бедра».

В русском эпосе гиперболизируется не внешний облик, а сила героя, проявляющаяся во время боя. Илья Муромец один, размахивая палицей или взяв за ноги татарина, которым он размахивает как оружием, побивает целое вражеское войско. Преувеличение здесь имеет оттенок юмора, но оно не преследует цели комизма. Еще сильнее юмор сказывается в описании того, как Василий Буслаевич набирает себе дружину. Чтобы отобрать достойнейших, он ставит на дворе огромный чан вина в сорок бочек и чару в полтора ведра. В дружину принимаются только те, кто сумеет выпить такую чару одним духом. Кроме того, рядом с чаном стоит сам Василий Буслаевич с огромным вязом. Тот, кто хочет вступить в его дружину, должен выдержать удар по голове этим вязом. И такие молодцы находятся.

Сверхчеловеческая сила положительного героя может вызвать улыбку одобрения, но этот образ не вызывает смеха.

Иначе преувеличение применяется в описании отрицательных персонажей. Огромный, неуклюжий антагонист героя, который храпит так громко, что трясется земля, или обжирается, кладя в рот сразу по целому лебедю или по целой ковриге хлеба, представляет собой образец гиперболизации сатирической. В русском эпосе гиперболизация применяется для описания врагов и служит средством уничижения. Так, например, в былине об Алеше и Тугарине гиперболически описывается Тугарин, чудище, которое сидит на пиру у Владимира:

В вышину ли он, Тугарин, трех сажен,
Промеж плечами косая сажень,
Промеж глаз калена стрела.

Он так толст, что едва ходит. Голова у него с пивной котел. На пиру он хватает сразу по целому лебедю или по целой ковриге хлеба и засовывает их за щеку. Гипербола здесь служит сатирическим целям.

Из литературы XIX века гипербола постепенно исчезает. Она иногда употребляется в шутку. В непосредственно сатирических целях Гоголь, например, ею не пользуется. Для этого его стиль слишком реалистичен, но он изредка применяет ее для усиления комизма: «У Ивана Никифоровича шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением»; «Приказный в один раз съедал девять пирогов, и десятый клал в карман».

Изредка гипербола у Гоголя встречается в орнаментальной прозе, как, например, при описании Днепра: «Редкая птица долетит до его середины»,— но здесь этот прием не представляет художественной удачи Гоголя.

Вновь гипербола — как героизирующая, так и уничтожительная — оживает в поэтике Маяковского, примеры чему чрезвычайно многочисленны.

Крайнюю, высшую ступень преувеличения представляет собой гротеск. О гротеске имеется довольно значительная литература *, и есть попытки очень сложных определений его сущности («перемещение плоскостей»). Сложность эта ничем не оправдана. В гротеске преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается уже в чудовищное. Оно полностью выходит за грани реальности и переходит в область фантастики. Этим гротеск соприкасается уже со страшным. Правильное и простое определение гротеска дает Борев: «Гротеск есть высшая форма комедийного преувеличения и заострения. Это — преувеличение, придающее фантастический характер данному образу или произведению» (12, 22). А. С. Бушмин считает, что преувеличение необязательно. Его определение гласит: «Гротеск — искусственное фантастическое построение сочетаний, не встречающееся в природе и обществе» (14, 50).

Граница между простой гиперболой и гротеском условна.

Так, описание героя в якутском эпосе, приведенное выше, в такой же степени гиперболично, как и гротескно. Обжорство Тугарина также может быть определено как гротеск. В европейской литературе типичный сплошной гротеск — роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» с описанием всяческих гиперболизированных излишеств.

Гротеск — излюбленная форма народного искусства комизма начиная с древности. Маски древнегреческой комедии гротескны. Буйная несдержанность в комедии противостояла сдержанности и величавости трагедии.

Но преувеличение — не единственное свойство гротеска. Гротеск выводит нас за рамки реально возможного мира. Так, повесть Гоголя «Нос» по сюжету представляет собой гротеск: нос свободно разгуливает по Невскому проспекту. С того момента, как в повести «Шинель» Акакий

---

* Одна из богатейших по материалу книг: K. F. Flögel, Die Geschichte des Grotesk-Komischen. (Было несколько изданий: 1788, 1862, 1914.)

Акакиевич превращается в привидение, повесть приобретает характер гротеска.

Гротеск комичен тогда, когда он, как и все комическое, заслоняет духовное начало и обнажает недостатки. Он делается страшен, когда это духовное начало в человеке уничтожается. От этого по-страшному комичны могут быть изображения сумасшедших. Есть картина, приписываемая Шевченко, изображающая кадриль в сумасшедшем доме. Несколько мужчин в белье и с ночными колпаками на головах в проходе между койками с самым веселым видом и широко жестикулируя танцуют кадриль. Картина эта отличается высокой степенью художественности и выразительности и производит жуткое впечатление.

Наконец, и нарочито страшное может иметь характер гротеска вне области комизма. Сюда относится, например, «Страшная месть» и последние страницы повести Гоголя «Вий», где гроб в церкви снимается с места и летает по воздуху.

В области живописи в качестве примера страшного гротеска можно указать на гравюры Гойи, где он изображает иногда в фантастических, иногда в совершенно натуралистических рисунках ужасы наполеоновского террора в мятяжной Испании.

Гротеск возможен только в искусстве и невозможен в жизни. Непременное его условие — *некоторое эстетическое* отношение к изображаемым ужасам. Ужасы войны, снятые фотоаппаратом с целью документального изображения их, не имеют и не могут иметь характера гротеска.

Глава 14

Посрамление воли

До сих пор речь шла о комических образах и о некоторых средствах, при помощи которых образ может быть представлен в смешном виде. Ниже речь пойдет о некоторых комических ситуациях, сюжетах и действиях. Мы вступаем в новую, очень широкую область рассмотрения. Комические сюжеты имеются в драматургии, в кино, цирке, на эстраде; на них держится огромная и разнообразная юмористическая и сатирическая литература и значительная часть повествовательного фольклора.

Нет никакой надежды не только исчерпать возможный материал, но даже хотя бы приблизительно пересчитать наиболее часто встречающиеся случаи. Но в этом нет и не-

обходимости. Достаточно привести яркие и показательные примеры, чтобы увидеть, в чем здесь дело.

Когда с людьми случаются маленькие несчастия, когда они вдруг попадают под сильный дождь, или у них рассыпаются пакеты, или ветер уносит шляпу, или они спотыкаются и падают, то окружающие смеются.

Смех этот несколько жесток. Характер его зависит от степени бедствия, и тут разные люди будут реагировать поразному. Там, где один будет смеяться, другой подбежит, чтобы помочь. Возможно и то и другое одновременно: можно одновременно и смеяться и помогать. Канадский юморист Ликок считал подобный смех вообще непозволительным. Он приводит такой пример: конькобежец во время фигурного катания вдруг проваливается под лед. Действительно, такой случай сам по себе не смешон, потому что провалившемуся под лед грозит смерть. Но вопреки Ликоку можно утверждать, что даже такой случай может оказаться смешным. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» Диккенс рассказывает, как мистер Пиквик катается на коньках по льду замерзшего пруда и вдруг проваливается. На поверхности остается только его шляпа. Но ничего страшного не происходит. Мокрый и испуганный мистер Пиквик, тяжело отдуваясь, показывается из-под воды, его ведут домой и помогают ему отогреться и привести себя в порядок. Никакого несчастья не случилось. В этих случаях с людьми происходит нечто неприятное, чего они не ждали и что нарушает мирное течение их жизни. Происходит *некоторое неожиданное посрамление человеческой воли* какими-нибудь совершенно случайными, непредвиденными причинами. Не всякое посрамление воли комично. Крушение каких-нибудь великих или героических начинаний не комично, а трагично. Комична будет неудача в мелких, житейских человеческих делах, вызванная столь же мелкими обстоятельствами.

Этот принцип часто используется в кино, причем в таких случаях обычно подчеркивается наличие каких-то определенных стремлений или желаний. Люди не просто идут, или едут, или развлекаются, а что-то хотят, или делают, или начинают, но неожиданное препятствие нарушает все их планы.

В одном из фильмом Чаплина герой вместе с такой же бедной, как и он, девушкой строит себе на окраине города хибарку из ящиков и разных дощечек. Утром он в трусиках, с полотенцем через плечо, похлопывая себя по животу, выходит из дому, чтобы выкупаться. Мимо дома протекает

ручей, который тут образует заливчик. Есть и мосток. Он с разбегу бросается в воду, но ручей оказывается совсем мелким. Расшибленный и мокрый, хромая, он возвращается к свою хибарку. Здесь смех не нарушает симпатии к скромному маленькому человеку, который всюду терпит неудачи. Этот случай комичен, но вместе с тем и грустен, что характерно для фильмов Чаплина.

Комизм уже без всякой примеси грусти, а, наоборот, с некоторой долей злорадства получается в тех случаях, когда человеком руководят не просто маленькие житейские, а эгоистические, ничтожные побуждения и стремления; неудача, вызванная внешними обстоятельствами, в этих случаях вскрывает ничтожество устремлений, убожество человека и имеет характер заслуженного наказания. Комизм усиливается, если это посрамление происходит внезапно и неожиданно для действующих лиц или для зрителей и читателя.

Классический случай такого посрамления воли — падение Бобчинского с дверью во втором акте «Ревизора». Бобчинский хочет подслушать, о чем будут говорить городничий и Хлестаков. Но он слишком сильно налегает на дверь, дверь вдруг обрывается. «Бобчинский летит вместе с ней на сцену» — так это описывает Гоголь. Попытка не удалась.

В некоторых случаях человек как будто не виноват в своих неудачах. Но это только так кажется. На самом деле неудача вызвана именно каким-то недостатком дальновидности и наблюдательности, неумением ориентироваться в обстановке, что приводит к смеху независимо от побуждений. Желание выкупаться отнюдь не смешно. В случае из фильма Чаплина комизм усилен подчеркиванием физиологии (похлопывание себя по животу), прекрасным настроением, которое сейчас будет нарушено. Тем не менее зритель совершенно инстинктивно смеется. В случае с падением Бобчинского мы тоже имеем некоторую нерасчетливость и недальновидность. Бобчинский не рассчитал, что дверь не выдержит. Но вместе с тем в этом случае неудача явно вскрывает всю неблаговидность тайных намерений Бобчинского. Этот случай комичен вдвойне. Бобчинский наказан и за свою недальновидность и за намерение подслушать.

В приведенных случаях посрамление вызвано причинами, которые находятся вне человека, но одновременно оно вызвано чисто внутренними причинами, кроющимися в натуре человека. Посрамление воли может происходить и по чисто внутренним причинам. Точнее — внутренние причи-

ны составляют основу, а внешние как бы служат ареной или поводом для их выступления наружу. Сюда относится проявление человеческой рассеянности, представленной многочисленными анекдотами. Выражаясь несколько парадоксально, можно сказать, что *рассеянность есть следствие некоторой сосредоточенности.* Предаваясь исключительно одной какой-нибудь мысли или заботе, человек не обращает внимания на свои действия, совершает их автоматически, что приводит к самым неожиданным последствиям. Всем известна рассеянность профессоров. Эта рассеянность проистекает из того, что люди науки, всецело погруженные в свои мысли, не замечают того, что происходит вокруг них. Это, конечно, недостаток, и подсознательно именно это и вызывает смех. Здесь можно вспомнить об анекдоте, который незадолго до революции произошел с профессором университета Ив. Ив. Лапшиным, популярным в студенческой среде за доброту, крупным специалистом по философии и психологии. Он был командирован в Вену на конгресс. Утром в Вене, в отеле, желая надеть парадные, заранее хорошо проутюженные брюки, которые, как он помнил, он с вечера повесил на спинку кровати, он обнаружил, что брюк нет. Прислуга божилась в своей невиновности, вышла неприятность. По окончании конгресса профессор вернулся в Петербург, приехал домой поздно вечером и сразу лег спать. Проснувшись утром, он увидел свои свежеотутюженные брюки висящими на спинке кровати. В отель была послана извинительная телеграмма.

В жизни подобные случаи довольно обычны, но в художественной литературе ими пользуются мало, так как вызываемый ими смех хотя и приятен, но несколько поверхностен.

У Гоголя случаи рассеянности встречаются чаще, чем у других писателей. У него они всегда вскрывают ничтожество, а иногда и *низменность той озабоченности,* которая приводит к рассеянности.

Городничий хочет надеть шляпу, но вместо нее берет в руки картонку от нее. Это происходит оттого, что он весь ушел в заботу о том, как лучше обмануть ревизора. В данном случае городничий сам замечает свою ошибку, в сердцах бросает картонку на пол, и зритель смеется.

В более ранних произведениях Гоголя подобные случаи не носят столь ярко выраженного характера социальной сатиры и больше относятся к области общечеловеческой психологии. Иначе наступает и разоблачение. Человек своей ошибки не замечает, но зритель или наблюдатель ее уже

видит и заранее радуется неминуемому конфузу. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» имеется следующий эпизод: Василиса Кашпаровна хочет женить Шпоньку и мечтает о внуках, хотя до женитьбы еще очень далеко. «Часто, делая какое-нибудь пирожное, которого вообще она никогда не доверяла кухарке, она, позабывшись и воображая, что возле ее стоит маленький внучек, просящий пирога, рассеянно протягивала к нему руку с лучшим куском, а дворовая собака, пользуясь этим, схватывала лакомый кусок и своим громким чавканьем выводила ее из задумчивости, за что и бывала всегда бита кочергою».

Рассеянность — далеко не единственная причина посрамления воли. Во многих комедиях человек вынужден поступать вопреки своей воле потому, что обстоятельства оказываются сильнее его. Но сила обстоятельств одновременно свидетельствует о слабости и неустойчивости тех, кто этими обстоятельствами бывает побежден. В комедии Шекспира «Много шума из ничего» Беатриса о мужчинах отзывается только ругательно, притом очень колоритно, но кончается тем, что она выходит замуж.

В комедии Островского «Волки и овцы» богатый барин и убежденный холостяк Лыняев попадает в сети хищной авантюристки Анфисы, которая заставляет его ухаживать за собой: она бросается ему на шею и закрывает глаза в тот момент, когда в комнату входят. Лыняев, чуть не плача, сквозь слезы признается, что он теперь женится. Сходный случай мы имеем в драматической шутке Чехова «Медведь».

Отъявленный женоненавистник, афиширующий свое презрение к женскому полу, кончает тем, что при первой же встрече делает предложение женщине, к которой он приехал как кредитор и которую он вызывает на дуэль, чтобы ее убить.

Посрамление воли в случае со шляпой городничего внешне выражается в некотором автоматизме движений. Слово «машинально» здесь очень точно обозначает суть дела. Но автоматизм возможен не только в движениях, но и во многих других сферах человеческих дел и поступков. Так, одна из сфер проявления автоматизма — автоматизм речи. Второпях, или впопыхах, или в волнении, в заботах человек говорит не то, что он хочет, и этим вызывает смех. Примеры многочисленны. Вот некоторые примеры у Гоголя.

Из распоряжений городничего: «Пусть каждый возьмет в руки по улице... черт возьми, по улице — по метле! и вы-

мели бы всю улицу, что идет к трактиру, и вымели бы чисто!»

Этот же прием мы встречаем у Чехова в рассказе «Ворона». Здесь военный писарь встречает в обществе женщин легкого поведения своего офицера; он испуган и теряет дар речи. Вместо того чтобы сказать: «При всеобщей военной повинности», он говорит: «При всеобщей повинной военности... При всеобщей повинной... военной всеобщности».

В приведенных случаях посрамление воли есть *результат некоторой скрытой в человеке неполноценности,* которая вдруг раскрывается, что и вызывает смех. В этих недостатках человек до некоторой степени виноват сам.

Но смех может быть вызван и такими недостатками, в которых человек сам вовсе не виноват, но которые с точки зрения высшей целесообразности в природе все же нежелательны.

Это недостатки физического или психофизического характера, как, например, глухота, подслеповатость, дефекты речи и т. д. Эти недостатки приводят к различным неудачам и недоразумениям.

У Чехова есть рассказ: человек хочет сделать объяснение в любви, но на него нападает такая икота, что из этого ничего не получается.

В литературе этот прием встречается сравнительно редко. Здесь вспоминается князь Тугоуховский в «Горе от ума». Графиня-бабушка пробует заговорить с ним о Чацком, но это невозможно, князь ничего не слышит и отвечает только нечленораздельным мычанием.

Такую же роль, как глухота, может играть недослышка. В «Женитьбе»:

«Жевакин. Позвольте с своей стороны тоже спросить, с кем имею честь изъясняться?

Иван Павлович. В должности экзекутора, Иван Павлович Яичница.

Жевакин *(не дослышав).* Да, я тоже перекусил».

В фольклоре известны анекдоты о супругах или стариках, которые плохо слышат, отчего у них происходят различные недоразумения.

Психофизические недостатки могут оказаться смешными не только сами по себе, но по совершенно неожиданным последствиям.

В русском сказочном репертуаре есть анекдоты о трех шепелявых девушках, которые на смотринах должны, по совету матери, молчать. Но они не выдерживают и выдают свой недостаток, жених от них бежит. То же происходит

с подслеповатой невестой. Она прикидывается очень зоркой — замечает иглу на пороге, которая была положена туда заранее, а потом за столом бьет кошку, которая забралась на стол, а эта кошка оказывается масленкой.

Глава 15

Одурачивание

Во всех приведенных случаях причина смеха кроется в свойствах того, над кем смеются. Неудача невольно вызвана им самим. Действует один человек. Но неудача или посрамление воли могут быть нарочито вызваны кем-нибудь другим; в этих случаях действуют два человека. Для такого рода поступков в русском языке есть очень выразительное слово, не переводимое на другие языки,— одурачивание.

В художественной сатирической и юмористической литературе одурачивание встречается весьма часто. Наличие двух персонажей дает возможность развивать конфликт, борьбу и интригу. Каждый из таких персонажей может иметь вокруг себя группу сторонников или соратников. Борьба может вестись между положительным и отрицательным центральными персонажами или между двумя отрицательными фигурами. Если в предыдущих случаях комизм вызывался внезапными неожиданными впечатлениями, то прием одурачивания может лежать в основе многоактных комедий и более или менее длинных повествований. Одураченный может оказаться посрамленным по собственной вине. Его антагонист пользуется какими-нибудь недостатками или недосмотрами его и тем выводит эти недостатки на чистую воду, на всеобщее посмешище. Есть и такие случаи, когда одураченный как будто ни в чем не виноват, но над ним все же смеются.

При анализе комедийных сюжетов можно установить, что одурачивание составляет один из основных стержней. Оно господствует в народном кукольном театре, в театре Петрушки, который никого не боится и всех побеждает. Оно широко распространено в итальянской comedia dell'arte, в старинных классических комедиях Западной Европы. Оно прослеживается в комедиях Шекспира. Одурачивание в драматургическом отношении представляет собой очень выигрышный прием. Недаром у великих русских комедиографов — у Гоголя и Островского — был повышенный интерес к так называемой комедии интриги. Гоголь принимал деятельное участие в переводе комедии

Джиованни Жиро «Дядька в затруднительном положении». Островский переводил комедии Шекспира, Гольдони, интермедии Сервантеса. Все это к русской жизни не имело никакого отношения, но привлекало мастерством комедийной техники.

Если систематически изучать композицию комедий Мольера, то можно установить, что некоторые из них основаны на том принципе, который здесь рассматривается. Совершенно очевидно это, например, для комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж», где жена-дворянка и ее родня водят за нос добродушного, но недалекого крестьянина, из тщеславия пожелавшего жениться на дочери помещика-дворянина. Последние слова этой комедии: «Tu l'as voulu, George Dandin!» («Ты хотел этого, Жорж Данден!») вошли в поговорку не только во Франции, но во всем мире. Здесь принцип одурачивания совершенно ясен, но в скрытом виде он лежит в основе почти всех комедий Мольера. Одурачивание вообще представляет собой одну из основ не только старинной, но и более поздней комедии. Оно — в основе «Недоросля» Фонвизина: госпожа Простакова терпит крушение всех своих начинаний. На этом же принципе основаны все комедии Гоголя. В «Ревизоре» городничий оказывается в дураках, причем виноват он сам. «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий!» — восклицает он в заключительной сцене. Совершенно ясно применение этого приема в «Женитьбе»; оно очевидно в «Игроках». Создание этой комедии, лишенной той социальной сатиры, которая придает такую глубину «Ревизору», можно объяснить тем, что она представляет собой классически простой случай комедийного приема типа «обманутый обманщик». Профессиональный шулер оказывается обманутым еще более ловкими шулерами, чем он сам.

Можно показать, что на принципе одурачивания основаны также многие комедии Островского. Так, в комедии «Свои люди — сочтемся» благообразный плут, купец Самсон Силыч Большов, чтобы обмануть своих кредиторов, объявляет себя неплатежеспособным. Свое имущество он переводит на зятя. Но зять оказывается еще бóльшим плутом, чем Большов, он допускает, что свекра сажают в тюрьму, и свободно пользуется его имуществом в свое удовольствие. Судьба Большова была бы трагична, если бы она не была вызвана его собственной виной. Большов — обманутый обманщик. Здесь по собственной вине одураченным оказывается отрицательный герой. Но в такое же положе-

ние может попасть и положительный герой, оказываясь в среде людей, противоположных ему по характеру, нравам и убеждениям. В этом состоит интрига комедии «Горе от ума». Приехав в Москву с какими-то идеалами и с большой любовью в своем сердце, Чацкий терпит крушение всех иллюзий. «Так, отрезвился я вполне!» — восклицает он в конце комедии. Одураченным оказывается положительный персонаж, но вскрылись недостатки не его, а тех, в ком он обманулся.

Мы зашли бы слишком далеко, если бы захотели вдаваться в анализ интриг русских комедий. Одурачивание — не единственный, но *основной тип* таких интриг.

Другая область, в которой одурачивание составляет главный сюжетный стержень,— это комедийный и повествовательный фольклор. Сюда относятся всякие народные анекдоты, фацеции, шванки, фаблью, а также сказки о животных и сатирические сказки. По формам и видам применения этого принципа можно было бы систематизировать сюжетный репертуар этих сказок, выделив их в особый разряд. Такая систематика могла бы лечь в основу научного указателя сюжетов, но здесь заниматься этим не место. Необходимо только подчеркнуть, что в сказках всегда, без всяких исключений морально оправдан хитрец и шутник, и все симпатии слушателя или читателя на его стороне, а не на стороне обманутого. Оставить в дураках — таков главнейший прием фольклорной сатиры.

В сказках о животных у народов Европы главный герой — хитрая лиса. У других народов может иметься другое животное, но такое, которое непременно считается хитрым,— ворон, обезьяна, норка и др.

В русских сказках о лисе повествование сводится к тому, что лиса всех вокруг себя обманывает. Она крадет рыбу с воза мужика, притворившись мертвой. Волку она советует опустить хвост в прорубь, чтобы наловить рыбы. Хвост примерзает, мужики убивают волка. Попав в яму вместе с другими животными, она уговаривает медведя съесть свои собственные внутренности. Медведь сам вспарывает себе брюхо и подыхает, а лиса его пожирает и спасается из ямы. Мы не будем перечислять всех проделок лисы. Правда, есть сказки, в которых обманутой или наказанной оказывается сама лиса. Лиса зовет петуха исповедаться ей в главном его грехе — многоженстве. Петух спускается, лиса его хватает и уносит. Петух обещает лисе сделать ее просвирней и привести на архиерейский пир. Лиса его отпускает, он взлетает на дерево и смеется над ней. Эта сказка,

как мы уже упоминали, литературного, а не фольклорного происхождения и относится к XVII веку. Но принцип одурачивания остается в силе, одурачивание здесь даже удвоено.

В роли обманщика могут выступать не только лиса, но и другие животные, как кот, которого все пугаются, или петух, который ничего не боится и своим пением нагоняет страх на более сильных животных.

Эти сказки, собственно, не являются смешными в узком смысле этого слова: они не вызывают громкого смеха. Но они пронизаны очень определенным народным юмором. Слушатель на стороне обманщика не потому, что народ одобряет обман, а потому, что обманутый — глуп, недалек, недогадлив и заслуживает быть обманутым.

На принципе одурачивания основаны сюжеты большого цикла сказок о ловких ворах. Сказочный вор отнюдь не изображается как уголовник. Это веселый артист своего дела. Он умеет воровать яйца из-под птицы, но пользуется своим искусством только для того, чтобы оставить в дураках барина. Узнав о его искусстве, барин, чтобы его испытать, сам предлагает ему невыполнимые, по его мнению, задачи. Вор ночью крадет простыню из-под барина и его жены; крадет его любимого жеребца из конюшни; обманув всех сторожей, он крадет даже «керженского наставника», или священника, сажает его в мешок и вешает этот мешок на воротах.

Есть воры и иного типа. Это солдаты, которые обворовывают старух торговок. Торговка везет на рынок масло. Солдат — двое. Один из них останавливает бабу, точит с ней балясы, а другой тем временем ворует с воза масло. Баба обнаруживает пропажу только после того, как приезжает на базар. Обманщики — солдаты, которые на царской службе годами терпят жестокие лишения, обманутой оказывается богатая и глупая баба, рыночная торговка. Народ считает солдат правыми.

Другая группа таких сказок — это сказки о шутах.

Одна из них — сказка о шуте, который перешутил семерых шутов. Такой шут говорит, например, что у него есть плетка-живулька, которая оживляет мертвых. По сговору с женой он будто бы ссорится с ней, будто бы ударяет ее ножом, на самом же деле прокалывает заранее спрятанный пузырь с кровью, а потом ударяет ее плеткой, и она оживает. Плетку он продает за большие деньги. Покупатель убивает свою жену и пробует оживить ее плеткой. Плут над ним смеется. Сказка состоит из цепи подобных

же проделок. Его враги пытаются отомстить ему и уничтожить его, но это оказывается невозможным — он всегда выходит сухим из воды.

Такие сказки для современного человека представляют некоторую загадку. Смех представляется здесь циничным и как будто бессмысленным. Но в фольклоре имеются свои законы: слушатель не относит их к действительности; это сказка, а не быль. Победитель прав уже потому, что он побеждает, и сказка нисколько не жалеет тех доверчивых глупцов, которые делаются жертвой проделок шута. Такие сказки легко приобретают характер социальной сатиры. Обманутыми оказываются поп или барин, а обманщиком — батрак. Батрак разоряет и даже убивает попа, калечит и разрубает на куски его детей, бесчестит его жену и дочь или сбрасывает попадью в пропасть — и все это без малейшего сожаления, так как народ в фольклоре никогда не испытывает ни малейшего сожаления к своим врагам, будь то татары в эпосе, французы в исторических песнях о Наполеоне или помещики и попы в сказках.

В сказках типа пушкинского «Балды» работник обманывает не только попа, хозяина, но и самих чертей. Впрочем, попа он, строго говоря, не обманывает. Он нанят за три щелчка, и эти три щелчка поп получает. Неожиданность состоит только в силе этих щелчков — поп наказан за свою жадность.

В той форме, в какой одурачивание применяется в сказочном фольклоре, оно — не очень удачный прием сатиры. Применение его показывает отрицательное отношение рассказчика к одураченному, но о причинах такого отношения иногда приходится догадываться: рассказчик сам об этом не считает нужным распространяться. Причины эти ясны только в тех случаях, когда одураченный ненавистен народу уже по своему социальному положению. Но собственно сатиры в точном смысле слова здесь нет.

Иначе поступает Гоголь в тех случаях, когда он применяет этот прием в повествовательных произведениях. Он ясно, хотя и коротко, вскрывает отрицательный характер изображаемого типа. Представляя собой стержень комедии интриги, этот прием в повествовательном искусстве Гоголя встречается реже, но и здесь он связан с фольклором. Можно указать на «Майскую ночь», где парубки издеваются над головой: они бросают в окно камень, поют под его окнами озорные, издевательские песни, а когда он хочет изловить зачинщика, подсовывают ему его собственную свояченицу. Эти шутки носят характер мести: голова нена-

вистен, потому что он злоупотребляет властью, налагает наряды на работы по своему произволу. Есть за ним и другие грешки. «Голова крива, но зато одинокий глаз его — злодей, и далеко может увидеть хорошенькую поселянку». Гоголь был прекрасный этнограф и хорошо знал, что некогда подобные выходки дозволялись в святки и что парни сводили счеты с тем, кого они недолюбливали, особенно с местными властями из лиц старшего поколения. «Одна из таких шуток состояла, например, в том, что разводили конский навоз в жиже, затем к кому-нибудь из крестьян стучали в окно или в дверь, а когда хозяин высовывал голову, другой парень макал в жижу метлу и проезжался ею по лицу хозяина...» *. Заваливали ворота так, что их нельзя было открыть, лили воду в печную трубу с крыши или забивали ее сеном и льдом, так что печь начинала дымить и т. д. Обычай этот имеет очень большую древность, и, возможно, ему принадлежит некоторая роль в происхождении древней аттической комедии. Ритуальное происхождение имеют и некогда очень распространенные апрельские шутки, когда считали нужным непременно кого-нибудь обмануть в какой-нибудь мелочи и потом посмеяться над ним.

В этой связи необходимо коснуться шуток и проделок, иногда весьма жестоких, которые производятся над совершенно невинными, а иногда и очень хорошими людьми, но которые тем не менее вызывают смех. Очень характерный и выразительный пример этого — «Макс и Мориц» Вильгельма Буша, произведение, которое обошло весь мир. Макс и Мориц подпиливают мостик, через который должен пройти портной, и радуются, когда он падает в воду; они насыпают пороху в курительную трубку учителя, так что он жестоко опаляет себе лицо, и т. д. Злорадство, которое в других видах юмора едва просвечивает, здесь налицо в неприкрытом виде. Этим данный вид юмора неприглядец; тем не менее он глубоко присущ человеческой натуре, которая вовсе не всегда стремится к добру. Читатель невольно сочувствует Максу и Морицу во всех их проделках. Этому способствует и то, что те, над которыми производятся шутки, принадлежат к разряду самодовольных, тупых и ограниченных немецких буржуа, которые хотя и честно трудятся (портной, булочник, учитель), но живут в душном и затхлом мире немецкого мелкого бюргерства, которое

* См.: В. Пропп, Русские аграрные праздники, Л., 1963, стр. 122 и указанную в книге литературу.

выведено проделками проказников из своего покоя, но потом, после наказания их, вновь обретает его.

В английском языке такого рода проделки получили название «practical jokes» — «практические шутки». У нас они мало в ходу, но в американском быту они довольно широко приняты за неумением веселиться более умно. Канадский писатель Ликок в своих «Юмористических рассказах» говорит о таком шутнике, появившемся в пансионе, который «то положит дегтю в томатный суп, то натрет сиденья воском или воткнет в них булавки» и т. д. Остроумным считалось также набить подушку колючками или спрятать в ботинке соседа живого ужа. Названный шутник «однажды вечером натянул веревку поперек коридора и ударил в гонг, созывая жильцов к обеду. Один старик второпях сломал себе ногу. Мы чуть не умерли со смеху». Из последней фразы видно, что Ликок глубоко осуждает подобный юмор. Но тем не менее вывод, который он делает, что юмор может быть только добрым, несомненно ошибочен. Те, кто учился в казенных гимназиях, вероятно могли бы многое рассказать о тех проделках, которые совершали ученики над некоторыми учителями. Впрочем, в таких выходках, по существу, были виноваты сами учителя, так как не умели себя поставить с детьми. К войне между учениками и учителями располагала вся школьная система тех лет. Такие проделки объяснимы как естественная реакция живости, резвости, презрения к тупости и несправедливости, к скуке и всяческому аморализму в педагогической среде, не ускользавшим от проницательных школьников. Учителя, которых любили и уважали, никогда не становились жертвами подобных проделок.

Наша современная моральная оценка подобных поступков не всегда совпадает с той, которую ей дают одураченные. В случаях, рассказанных Ликоком, шутники для нас отвратительны, так как одураченные терпят бедствия, ни в чем не будучи виноватыми. В тех случаях, однако, когда в жизни или литературе одурачиванию подвергаются люди или типы, нам неприятные, или вредные, или вообще отрицательные, мы склонны сочувствовать таким шутникам. Очень интересен в этом отношении рассказ Н. Шевцова «Выигрыш» (36). Муж в шутку говорит жене и теще, что он выиграл пять тысяч рублей. Сперва он жалеет об этой шутке, но вскоре жена, теща и другая родня обнаруживают такую алчность, что у него только теперь открываются глаза на характер своей родни.

Глава 16

Алогизмы

Наряду с посрамлением воли по внешним и внутренним причинам имеются случаи, когда посрамлению подвергается недостаток ума. Глупость, неспособность элементарно правильно наблюдать, связывать причины и следствия, вызывает смех.

В литературно-художественных произведениях, так же как и в жизни, алогизм бывает двоякий: люди или говорят несуразное, или совершают глупые поступки. Однако при ближайшем рассмотрении такое деление имеет только внешнее значение. Оба случая могут быть сведены к одному. В первом из них мы имеем неправильный ход мыслей, который вызывается словами, и эти слова вызывают смех. Во втором — неправильное умозаключение словами не высказывается, но проявляет себя в поступках, которые и служат причиной смеха.

Алогизм бывает явный и скрытый. В первом случае алогизм комичен сам по себе для тех, кто видит или слышит его проявление. Во втором случае требуется разоблачение и смех наступит в момент этого разоблачения.

Для действующего субъекта разоблачение обычно наступает только тогда, когда он испытывает последствия своей глупости на собственной шкуре. Для наблюдателя, зрителя, читателя разоблачение скрытого алогизма может совершиться в форме остроумной и неожиданной реплики собеседника, который своим ответом вскрывает несостоятельность суждения говорящего.

В жизни алогизм, пожалуй, наиболее часто встречающийся вид комизма. Неумение связывать следствие и причины оказывается очень распространенным и встречается чаще, чем можно было бы думать. Здесь стоит вспомнить уже приведенные слова Чернышевского: «Глупость — главный предмет наших насмешек, главный источник комического». Есть и другие теоретики, которые подчеркивают значение глупости для определения сущности комизма. Кант считал, что во всем, что должно возбуждать громкий смех, «должно быть нечто, противное разуму». Жан Поль, наряду с другими объяснениями, определяет комическое как «чувственно воспринимаемое бесконечно неразумное». Добролюбов считал глупость действующих лиц основным признаком комедии. Если бы городничий и Хлестаков были умнее, комедии не было бы: «Комедия... выставляет на по-

срамление хлопоты человека для избежания затруднений, созданных и поддержанных его же глупостью». Д. Николаев считает, что Добролюбов здесь ошибается и что дело не в биологической глупости, а в том, что городничий — социально отрицательный тип. Но глупость есть средство возбуждения смеха, а Гоголь писал комедию, а не трактат. Глупость и социальная вредность не исключают одна другую: глупость есть средство изобличения вредности. Вулис по этому поводу пишет, что, «в сущности, веселый юмористический смех — своеобразная защита от дурака, социальный фактор, отсеивающий те на первый взгляд непринципиальные ошибки и пороки, которые, стань они нормой, были бы настоящим бедствием». Конечно, сплошная глупость была бы бедствием, но Гоголь борется не против глупости, а против того общественного уклада, который создает городничих, подобных Антону Антоновичу, и чиновников, помещичьих сынков, подобных Хлестакову; глупость же их есть комедийно-сатирическое средство осмеяния.

Проявление алогизма подчинено тем же законам комического, что и другие проявления его. Ник. Гартман в своей «Эстетике» говорит: «Комично не простое невежество, а такое, которое еще не выяснено». Но это неверно. Скрытое, никому не заметное невежество не может быть комичным. Смех возникает в тот момент, когда скрытое невежество вдруг проявляется в словах или поступках глупца, то есть становится очевидным для всех, выливается в чувственно воспринимаемые формы. Можно дать и другое определение: комический алогизм можно понять как механизм мысли, преобладающий над содержанием ее.

Этого условия нет, когда, например, ученый допускает ошибку в вычислении или когда врач ставит ошибочный диагноз и т. д. Такие ошибки ума не комичны, так как не представляют собой механического алогизма.

Мы не будем стремиться к строгой систематизации, так как в данном случае она не вскрывает сути дела, а приведем несколько показательных случаев разного характера.

У Гоголя этот вид комизма встречается очень часто. Коробочка, уже готовая уступить Чичикову мертвые души, робко замечает: «А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся?» — чем совершенно выводит из терпения Чичикова. Можно заметить, что многие из гоголевских персонажей — Хлестаков, Бобчинский и Добчинский, Ноздрев, Коробочка и другие — не умеют толково связать двух слов и рассказать сколько-нибудь вразумительно, что

произошло. Бобчинский, рассказывая, как он впервые увидел Хлестакова, приплетает сюда и Растаковского, и Коробкина, и какого-то Почечуева, у которого «желудочное трясение», и подробно описывает, как и где он встретился с Добчинским («возле будки, где продаются пироги»), что не имеет к делу никакого отношения. Он сплетает целую цепь умозаключений, из которых будто бы с очевидностью явствует, что приезжий несомненно ревизор. Рассказ Бобчинского о приезде Хлестакова — образец сбивчивости и бестолковости. Он не умеет выделить главного. Вообще ход рассуждений гоголевских персонажей бывает самый неожиданный. Две дамы думают, что мертвые души означают, будто Чичиков хочет увезти губернаторскую дочку; почтмейстер убежден, что Чичиков — это капитан Копейкин, и только потом вспоминает, что Копейкин — инвалид без руки и ноги, а Чичиков совершенно здоров. Алогизм выступает особенно ярко тогда, когда он применяется как попытка оправдать какие-нибудь свои не совсем безупречные поступки.

Сюда относятся слова городничего об унтерофицерской вдове: «она сама себя высекла» — или слова заседателя в «Ревизоре», от которого всегда пахнет водкой и который объясняет это тем, что в «детстве мамка его ушибла, и с тех пор отдает от него немного водкою». Когда баба в повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем выносит проветривать не только нанковые шаровары Ивана Никифоровича и прочую ветошь, но и ружье, то это типичный случай алогизма действий, основанный на подсознательном заключении по аналогии.

Комические старухи в комедиях часто наделяются глупостью. В комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» Мавра Тарасовна говорит о человеке, которого считает умершим, но о котором ей сообщают, что он жив, так: «Никак нельзя ему живым быть, потому я уж лет двадцать за упокой его души подаю: так нешто может это человек выдержать?»

Хотя логика учит, что заключения по аналогии не имеют познавательного значения, в жизни именно такого рода рассуждения встречаются особенно часто. Ребенок мыслит прежде всего аналогиями и только много позже научается задумываться о подлинных причинах окружающих его явлений. Вот пример: бабушка накладывает внуку салат и поливает его растительным маслом. Мальчик спрашивает:

— Бабушка, ты и меня маслом польешь?

Чуковский в своей книге «От двух до пяти» собрал материал, относящийся к детскому языковому творчеству. Не менее интересно было бы собрать факты, относящиеся к детской логике. Но то, что в логике детей есть свидетельство каких-то первых, наивных мыслительных поисков, каких-то попыток связать явления, разобраться в мире, то в логике взрослых — только смехотворные ошибки.

Алогизмы широко применяются в клоунадах. Борис Вяткин выходил на арену со своей маленькой собачкой Манюнечкой, ведя ее на коротком и толстом корабельном канате, что сразу вызывало радостный смех зрителей. Этот случай как бы прямо подтверждает теорию Гегеля: «Комическим... может стать всякий контраст... цели и средств». Толстый канат — совершенно непригодное средство для вождения маленькой собачки. Контраст средства и цели вызывает смех.

Во всех подобных случаях алогизм как бы лежит на поверхности и сам себя раскрывает для зрителя, слушателя или читателя через явно глупые поступки или слова. Но алогизм может быть скрытым и на первый взгляд совершенно незаметным. Кто-нибудь один его замечает и изобличает в какой-нибудь реплике, которая сразу вскрывает глупость и вызывает смех.

Такие реплики требуют наблюдательности и талантливости. Они — ответ острого ума на проявление глупости. Способность давать такие ответы — один из видов остроумия. Широко рассказывается следующий случай из жизни Бернарда Шоу, выдаваемый за действительность. Он получил письмо следующего содержания:

«Я — самая красивая женщина Англии, Вы — самый умный мужчина. По-моему, нам следует иметь ребенка».

На что последовал следующий ответ:

«А что, если наш отпрыск наследует *мою* красоту и *Ваш* ум?»

Сходный, но все же несколько иной анекдот перепечатан в журнал «Наука и жизнь» (1966, № 3).

«Разгневанная леди:

— Ну знаете, если бы я была вашей женой, я всыпала бы вам в утренний кофе яду!

Джентльмен:

— Если бы я был вашим мужем, я бы с наслаждением выпил этот яд»!

Алогизм как художественный прием возбуждения комизма особенно часто встречается в фольклоре. Здесь он, можно сказать, система.

Начиная со средних веков и эпохи Возрождения и гуманизма, когда во всей Европе начали издаваться сборники фабльо, жарт, фацеций, шванков, частично переходивших в классическую литературу (Чосер, Боккаччо), и кончая экспедициями, которые по сегодняшний день привозят богатейший материал, этот вид фольклора продолжает жить и оказывается бессмертным. На Востоке была создана фигура Насреддина, веселого остроумца, прикидывающегося простаком. Фигура эта обошла все страны Ближнего Востока и жива по сегодняшний день. Не все в фольклоре равно остроумно и комично, но здесь можно найти истинные перлы.

Мы коротко остановимся на русском фольклоре. Количество различных сказок о дураках, глупцах и простаках чрезвычайно велико. Но это происходит не потому, что в жизни много дураков и что народ хочет их высмеять. Это объясняется тем, что *очевидная* или *разоблачаемая* глупость вызывает здоровый и доставляющий удовольствие смех. Этот смех бичует глупцов, но мнение некоторых исследователей, будто эти сказки имеют сознательную сатирическую направленность и преследуют цель активной борьбы с глупостью, нельзя признать правильным. Есть несколько типов сказочного фольклора, в которых главные герои дураки. Один из видов таких сказок посвящен обитателям одной какой-нибудь местности. В Древней Греции — это жители Абдеры, абдериты, у немцев недалекими слывут швабы. Народная книга о семи швабах — одна из самых веселых народных книг. О подобных книгах молодой Энгельс писал: «Это остроумие, эта естественность замысла и исполнения, добродушный юмор, сопровождающий всегда едкую насмешку, чтобы она не стала слишком злой, поразительная комичность положений — все это, по правде сказать, способно заткнуть за пояс значительную часть нашей литературы» (3, 26, 35).

У нас недалекими почему-то слывут жители бывшего Пошехонского уезда Ярославской губернии. Впрочем, возможно, что это приурочение идет вовсе не от фольклора, а от книги В. Березайского «Анекдоты древних пошехонцев с присовокуплением забавного словаря» (1798). Ни в одном из русских сказочных сборников пошехонцев нет, о них не упоминается. Сущность сюжетов о таких простаках сводится к рассказам о глупых поступках. Такие простаки сеют соль, пытаются доить кур, носят свет в мешках, вгоняют лошадь в хомут, вместо того чтобы надеть его на нее, впрыгивают в штаны, рубят сук, на котором сидят,

и т. д. Они покупают на ярмарке ружье, заряжают его, желая проверить, как оно стреляет; один из них заглядывает в дуло — он хочет увидеть, как вылетит пуля. Все это относится к тому разряду случаев, который мы выше назвали алогизмом действий.

В приведенных случаях дурость — явление, так сказать, коллективное. Она охватывает всех жителей одной местности или вообще нескольких человек одновременно. Другой тип сказок — это сказки о глупых поступках отдельных людей. Жалостливая, но глупая баба, сидя на возу, часть поклажи берет на колени, чтобы лошади было легче. Такие рассказы можно отнести к народным анекдотам. Но есть и более развитые сюжеты.

В одной из сказок братья посылают дурака в город за покупками. «Всего закупил Иванушко: и стол купил, и ложек, и чашек, и соли; целый воз навалил всякой всячины». Казалось бы, все хорошо. Но сказочные дураки обладают одним свойством: они *жалостливы*. Эта жалостливость побуждает их к совершенно неразумным поступкам. В данном случае лошадь худая и выбивается из сил. «А что, думает себе Иванушко, ведь у лошади четыре ноги и у стола тоже четыре; так стол-от и сам добежит!» Взял стол и выставил на дорогу. В дальнейшем всю провизию он скармливает воронам, горшки он надевает на пни, чтоб не зябли и т. д. Братья его избивают.

Сказка эта во многих отношениях очень интересна. Дурак видит мир искаженно и делает неправильные умозаключения. Этим он смешит слушателей. Но внутренние побуждения его — самые лучшие. Он всех жалеет, готов отдать от себя последнее и тем невольно вызывает сочувствие. Этот дурак лучше многих умников.

Этого не скажешь о сказке «Набитый дурак». Мать говорит сыну: «Ты бы пошел, сынок, около людей потерся, да ума набрался». Он проходит мимо двух мужиков, которые молотят горох, и начинает об них тереться. Они его избивают. Мать учит его: «Ты бы сказал им: бог в помощь, добрые люди! Носить бы вам не переносить, возить бы не перевозить». Дурак встречает похороны и произносит пожелание, которому его учила мать. Его опять избивают. Поучение матери, что надо было сказать «канун да ладан», он произносит на свадьбе (канун = панихида), и его опять избивают. Сказка эта очень популярна и известна во множестве вариантов. Дурак этой сказки услужлив, доброжелателен, хочет всем угодить. Но он всегда опаздывает, прошлое применяет к настоящему и, несмотря на

всю услужливость, у всех вызывает гнев и получает только побои. Ленин ссылается на эту сказку для характеристики деятелей, которые не умеют ориентироваться в настоящем и, руководствуясь тем, что уже прошло, все делают невпопад.

Другой пример. Девушка идет на реку выполаскивать швабру. На том берегу — деревня, в которой живет ее жених. Она представляет себе, как у нее родится сын, как он пойдет на лед, провалится и утонет. Она начинает выть и причитать. Приходят отец, мать, дедка, бабка и другие и, выслушав рассказ, начинают тоже выть. На этот вой выходит жених и, узнав в чем дело, уходит по свету искать, найдет ли кого-нибудь глупее своей невесты,— и обычно находит.

Многие сюжеты о дураках сочетаются с мотивами одурачивания. Сказки о дураках неотделимы от сказок о ловких хитрецах. У старухи помер сын. К ней напрашивается ночевать солдат, который называет себя «Никонец, с того свету выходец» и берется доставить сыну на тот свет рубашку, холста и всяких припасов. Старуха ему верит, и солдат уносит подарки для сына с собой.

Иное явление представляет собой Иван-дурак — герой волшебных сказок. Он дурак только поначалу: он сидит на печи, «в саже и соплях запатрался», и все над ним смеются. Но именно этот-то дурак впоследствии оказывается умнее своих братьев и совершает различные сказочно-героические подвиги. В этом есть своя философия. В герое волшебных сказок есть самое важное: душевная красота и моральная сила.

Впрочем, сказки о глупцах также обладают своей философией. Дураки в конечном итоге вызывают симпатию и сочувствие слушателей. *Дурак русских сказок обладает нравственными достоинствами, и это важнее наличия внешнего ума.*

Глава 17

Ложь

Изучение условий, при которых комическое впечатление могут произвести алогизм и глупость, поможет нам в разрешении другого вопроса, а именно — вопроса о том, почему и при каких условиях *бывает смешной человеческая ложь.* Чтобы ответить на этот вопрос, надо иметь в виду, что есть как бы два разных вида комической лжи. В одних

случаях лжец пытается обмануть собеседника, выдавая ложь за истину. Это мы имеем, например, в сцене вранья Хлестакова в «Ревизоре». В других случаях лжец не стремится обмануть слушателя, не в этом состоит его цель: цель — развеселить. Таковы, например, рассказы Мюнхгаузена и вообще всякого рода веселые небылицы.

Рассмотрим первый случай. Обманная ложь комична далеко не всегда. Чтобы быть комичной, она, как и другие человеческие пороки, должна быть мелкой и не приводить к трагическим последствиям. Она, далее, должна быть разоблачена. Неразоблаченная ложь не может быть комичной.

Когда произносится ложь, один говорит, другие слушают. В одних случаях разоблачение, осознание лжи дано только для слушателя, но его нет для лжеца, который остается в полной уверенности, что его обман удался. В этом случае окружающие с удовольствием слушают лжеца и радуются тому, что лжец думает, будто все ему верят, а на самом деле слушатель видит его насквозь. Комизм такой ситуации не разражается внезапно, он может длиться несколько минут, но не вызывает взрыва хохота. Лжец остается в дураках, но сам этого не понимает, он остается безнаказанным. Во втором случае ситуация имеет некоторое продолжение. Кто-нибудь из слушателей бросает реплику, сразу изобличающую лжеца, и это вызывает (или может вызвать) взрыв хохота у всех присутствующих. В этом случае лжец остается в дураках и его ложь наказана. Смех наступает в момент разоблачения, когда скрытое вдруг становится явным, как это имеет место и в других случаях комизма. Мы приведем только очень небольшое количество примеров.

В сцене хвастливой лжи Хлестакова слушатели двоякие. Одни находятся на сцене. Это городничий и его пособники. Они готовы верить, и потому ложь Хлестакова для них не смешна. Если он говорит правду, эта истина для них опасна. Другие слушатели — это публика, сидящая в театре. Для них ложь Хлестакова очевидна и потому смешна. Ложь Хлестакова сама себя разоблачает в их глазах своей нелепостью, а вместе с тем она разоблачает и лжеца. Арбуз в семьсот рублей, суп, приезжающий прямо из Парижа, тридцать пять тысяч курьеров и т. д. смешны не только в силу своей нелепости, но и потому, что этим Хлестаков показывает, кто он, раскрывает свое истинное нутро. К такому же типу лжеца относится Ноздрев со своими рассказами о лошадях розовой и голубой

шерсти, которые у него будто бы стояли на конюшне. Кроме того, оба лгут автоматически, потому что, раз начав, не могут уже остановиться. Таков же один из женихов Агафьи Тихоновны в «Женитьбе», которому отказали, потому что, как говорит о нем сваха Фекла: «Что ни скажет, то и соврет, а такой на взгляд видный».

Гоголь был не только мастером комизма, но и великолепным теоретиком, хотя свои мысли высказывал редко. Говоря о Хлестакове, Гоголь пишет, что Хлестаков, «говоря ложь, высказывает именно в ней себя таким, как есть». Эти слова более точны, чем многие длинные рассуждения эстетиков. Лжец, высказывая себя, раскрывает свое нутро, делая очевидным для всех свой обман, причем сам этого не замечает и думает, что и другие этого не замечают. Все это можно понимать как частный случай общей закономерности комического. Но этим дело не ограничивается. Комизм лжи Хлестакова состоит не только в непроизвольном саморазоблачении. Гоголь продолжает: «Лгать — значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину,— и здесь-то заключается именно всё комическое лжи» («Отрывок из письма, писанного автором после первого представления «Ревизора»). Этим Гоголь определяет специфическую сущность комизма лжи. Ложь корыстная, по Гоголю, не была бы смешной. Чем корыстнее ложь, тем менее она смешна. Поэтому высшая ступень комизма лжи есть вместе с тем ложь совершенно бескорыстная, при которой, однако, лжец себя изобличает («высказывает себя таким, как есть»).

При соблюдении последнего условия (если опять-таки не предвидится серьезных последствий) может быть комична и корыстная ложь. Так, Собакевич, не моргнув, лжет, что проданные им мертвые крестьяне — живые. Городничий расписывает мнимому ревизору, как он заботится о порядках в городе. Кочкарев врет женихам про Агафью Тихоновну, а Агафье Тихоновне про женихов и таким образом всех их выживает и завоевывает поле сражения.

Во всех этих случаях лжец остается в глазах участников действия неразоблаченным. Это специфично для художественных произведений. Рассказчик или драматург изобличает лжеца перед зрителем в театре или читателем рассказа.

В жизни чаще бывает другое: лжеца изобличают и над ним смеются в его же присутствии. Смех наступает в мо-

мент разоблачения. Такие случаи могут изображаться и в художественных произведениях. Примером может служить рассказ Льва Толстого о мальчике, который потихоньку съел сливу. На вопрос отца, кто съел сливу, он молчит и тем отрицает свою вину. Отец говорит, что тот, кто съел сливу с косточкой, умрет. Тогда мальчик сказал: «А косточку я выплюнул». Все засмеялись, а мальчик заплакал. Подобные случаи вряд ли требуют подробных теоретических объяснений. Труднее объяснить комизм рассказов типа повествований Мюнхгаузена. Шопенгауэр подводит их под свою теорию «очевидного несоответствия видимого и мыслимого»; видимое — это рассказы барона, то, что происходит. Мыслимое — это сознание их невозможности. Это несоответствие, по Шопенгауэру, и возбуждает смех. Но мы уже знаем, что не всякое такое несоответствие комично, и в чем, собственно, комизм, Шопенгауэр не объясняет. Смех, возбуждаемый рассказами барона Мюнхгаузена, не относится к области насмешливого смеха. Ложь Хлестакова изобличает лжеца с отрицательной стороны, ложь же Мюнхгаузена возбуждает в нас, наоборот, симпатию к герою повествования своей находчивостью. Комизм Мюнхгаузена относится к комизму характеров, о чем речь еще впереди. Но дело здесь не только в этом. Смешон не только тип Мюнхгаузена, смешны его рассказы. Большинство небылиц, рассказываемых Мюнхгаузеном, имеет фольклорное происхождение. В них герой поражает слушателей своей способностью находить выход из самого, казалось бы, безвыходного положения. Мюнхгаузен, например, будто бы сам себя за волосы вытащил из болота и говорит это с полной серьезностью. (Здесь вновь подтверждается теория Гоголя.) Нечто сходное имеется в русской сказке. Человек увяз в болотной трясине по самое горло. Далее рассказывается, что на его голове утка свила себе гнездо и снесла яйца. Волк прибегает и съедает яйца. Рассказчик наматывает хвост волка себе на руку и пугает его криком. Волк с испугу бросается вперед и вытаскивает его из трясины.

Но есть небылицы и иного порядка: в них нет удачи и находчивости; рассказывают, например, о кисельных берегах и молочных реках, об огромных выросших на огороде овощах, о перепрыгивании через море на тот свет и т. д. Ложь в этих случаях не преследует ни сатирических, ни разоблачительных целей. Лжец здесь вовсе не интересует рассказчика или слушателя. Интересует фабула. Фабула построена на совершенно очевидном и явном алогизме, и

этого вместе с другими причинами совершенно достаточно, чтобы вызвать в слушателе веселую улыбку и довольный смех.

Глава 18

Языковые средства комизма

Располагая материал по причинам, вызывающим смех, что в конечном итоге соответствует изучению средств комизма, мы должны теперь расширить круг наблюдений и заняться теми средствами, которые даны в языке.

Совершенно очевидно, что область эта огромна и требовала бы специальных исследований. Как и в других случаях, мы ограничимся выборочными, особенно показательными материалами.

Язык комичен не сам по себе, а потому, что он отражает некоторые черты духовной жизни говорящего, несовершенство его мышления. Уже выше мы видели, как алогизм проявляет себя в способах выражения.

Язык представляет собой богатейший арсенал средств комизма и осмеяния. Мы кратко рассмотрим главнейшие из них. К ним относятся каламбуры, парадоксы и всяческие связанные с ними остроты. Сюда можно отнести также некоторые формы иронии. Кроме того, пристального, специального изучения требуют все вопросы языкового стиля.

О каламбурах писалось много. В немецких эстетиках они рассматриваются под словом «Witz». Но немецкое слово «Witz» шире, чем русское слово французского происхождения «каламбур» (calembour). Под «Witz» понимается остро́та вообще. Каламбур же представляет собой частный, особый случай остро́ты.

Несмотря на наличие значительной литературы, нельзя сказать, чтобы понятие каламбура было уже объяснено до конца.

Ибергорст в своей книге о комическом приводит восемь разных определений каламбуров. С тех пор появились специальные труды об остротах и каламбурах (Куно Фишера, Фрейда, Иоллеса), появились общие труды, в которых также даются определения этого понятия. Мы не будем перечислять эти определения, а остановимся только на новейших, имеющихся в советской науке. Вот какое определение дает Борев: «Каламбур — игра слов. Каламбур —

один из типов острот. Это острота, возникающая на основе использования собственно языковых средств» (13, 225.) Такое определение — результат неразработанности вопроса в науке. Легко заметить, что здесь дается скорее характеристика, чем определение. Понятие каламбура возводится к более широкому понятию остро́ты; это правильно, но понятие остроты само остается необъясненным, как и понятие каламбура. Каламбур возникает на основе использования собственно языковых средств, но каких именно — это не сказано.

Щербина считает основным признаком каламбура естественность и целеустремленность. «Наиболее общие признаки каламбурной остроты» таковы: «Принцип контраста, естественность и целеустремленность, остроумие и истинность самой мысли» (37, 25). Это определение слишком расплывчато, чтобы его можно было принять.

Все это заставляет нас, раньше чем перейти к рассмотрению материалов, определить, что будет нами пониматься под каламбуром.

Кроме теоретических трудов существуют еще толковые словари, в которых понятие каламбура определяется бесхитростно и просто. В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова дается следующее определение: «Каламбур — шутка, основанная на комическом использовании сходно звучащих, но разных по значению слов». В «Словаре иностранных слов» под редакцией И. В. Лёхина и проф. Ф. Н. Петрова читаем: «Каламбур — игра слов, основанная на их звуковом сходстве при различном смысле». Здесь сказано не все, но основная мысль ясна. По существу, такое определение сводится к пониманию каламбура как употребления прямого смысла вместо переносного. Такое понимание некоторыми теоретиками отвергается. «Граница между прямыми и переносными значениями слова условна и подвижна» (37, 28), — говорит Щербина. Вряд ли справедливо, говорит он, считать «сопоставление прямого и переносного значений» слов основой каламбура» (37, 29). Он возражает В. В. Виноградову, который в своей статье о Гоголе пользуется именно таким сопоставлением.

Что граница между прямым и переносным значением слов не всегда устойчива, это верно, но это не аргумент против обычного определения каламбура. По нашим данным, обычное определение каламбура оказывается правильным. Оно выдерживает проверку материалами. С точки зрения той теории комического, которая нами выска-

зывается, такое определение каламбура дает возможность объяснить его. Есть слова, которые имеют два и больше значений. Значения эти не равноценны. Одни значения имеют некий широкий, как бы обобщенный или отвлеченный смысл, другие — более узкий, конкретный, прикладной. Последнее значение принято не очень удачно называть «буквальным» смыслом слова. Каламбур, или игра слов, получается тогда, когда один собеседник понимает слово в его широком или общем смысле, а другой под это общее значение подставляет более узкое или буквальное; этим он вызывает смех, так как уничтожает суждение собеседника, показывает его несостоятельность. С точки зрения той теории комического, которая здесь представлена, комизм игры слов принципиально не отличается от всех других видов комизма, представляя собой частный случай его. Подобно тому как комическое впечатление в других случаях получается при перенесении внимания с духовной стороны человеческой деятельности на внешние формы ее проявления, так и при каламбуре смех возникает в том случае, если в нашем сознании более общее значение слова заменяется его внешним, «буквальным» значением.

Каламбур может получиться совершенно непроизвольно, но он может создаваться нарочито, и тогда он требует особого таланта.

Мы приведем два-три примера, не вдаваясь в их теоретический разбор и не пытаясь классифицировать их. Виды каламбуров многочисленны и разнообразны.

Подслушанный разговор:

— Это что?

— Кабачковая икра.

— Гм. Любопытно, где же это кабачки мечут икру?

Сын журналиста говорит о своем отце:

— Про моего папу говорят, что у него бойкое перо.

Когда папа заводит себе пишущую машинку, он спрашивает:

— Теперь про папу скажут, что у него бойкая пишущая машинка?

В книге Сретенского (33) показано, как дети воспроизводят и толкуют разговор взрослых: «Папа гоняется за каждой юбкой» и «мама теперь пилит папу целый день».

В поговорке «вы смо́трите на мир через розовые очки» слово «очки» употреблено в переносном смысле и не возбуждает смеха. Но если сказать: «Вы смотрите на мир через розовое пенсне», это будет восприниматься комически по причинам, изложенным выше.

Умение быстро находить и применять узкий, конкретный буквальный смысл слова и заменять им то более общее и широкое значение, которое имеет в виду собеседник, представляет собой один из видов остроумия. Остроумие требует известного таланта. Чернышевский определяет остро́ту как неожиданное и быстрое сближение двух предметов. Такое умение требует сообразительности. Известно, что большим остроумцем был Байрон. В письме к Томасу Муру от 28 апреля 1821 года он пишет: «Леди Ноэль действительно была опасно больна; но утешьтесь, сейчас она вновь опасно здорова» (6, 203).

Маленький ученик обращается в Бюро добрых услуг с такой просьбой: «Тетя, сделайте мне домашнее задание» («Крокодил», 30/V 1965 г.).

Во всех подобных случаях каламбур не преследует цели вскрыть какие-нибудь недостатки. Он применяется как безобидная шутка. Однако если вдуматься в каждый случай в отдельности, эти недостатки, хотя на первый взгляд и мало заметные, все же есть. Так, в каламбуре Байрона «Леди Ноэль опасно здорова» содержится намек на агрессивный характер этой леди. Речь идет о теще Байрона. Впрочем, комизм и скрытая сатирическая направленность этого каламбура ясны и без такого комментария.

Однако каламбур может иметь характер не только безобидной и добродушной шутки, он может стать резким и чрезвычайно действенным орудием. Как и другие виды насмешливого смеха, он убивает. Если каламбур направлен на что-либо, не заслуживающее смеяния, он неуместен, имея оскорбительный характер. По этой причине некоторые мыслители и теоретики относятся к каламбуру как таковому отрицательно и даже презрительно. Так, философ Куно Фишер говорит, что каламбуру «не хватает органа благоговения». Геккер полагает, что каламбур осуществляется без участия нравственного чувства. И даже Гёте утверждает в своих афоризмах: «Быть остроумным вовсе не искусство, если ни к чему не чувствуешь уважения».

Однако, как показывают материалы, каламбур сам по себе не может быть ни нравственным, ни безнравственным: все зависит от способа его употребления, от того, на что он направлен. Каламбур, направленный против отрицательных явлений жизни, становится острым и метким оружием сатиры.

Неоднократно приводится случай, происшедший с Маяковским, и он действительно очень показателен.

Однажды, еще до революции, когда Маяковский выступал публично, один из слушателей в знак протеста поднялся и вышел. Маяковский прервал чтение и сказал:

— Это что за из ряда вон выходящая личность?

Выражение «из ряда вон выходящий» означает «необычный», «лучший, чем другие». Но в каламбуре Маяковского слово «ряд» понимается в узком, предметном смысле этого слова: ряд стульев в концертном зале. Каламбур обычно уничтожает, сводит на нет суждение собеседника. Человек, выходящий во время исполнения, ничего не сказал. Но его поступок означал непризнание Маяковского. Обращая внимание на внешние формы проявления суждения, Маяковский тем самым уничтожил внутренний смысл их. Противник предстал в своей внутренней пустоте и незначительности. Этому способствует заключающаяся в суждении Маяковского ирония. Похвалив его на словах («из ряда вон выходящий»), Маяковский придал своим словам обратный смысл. Подождав две-три секунды, Маяковский прибавил: «Бриться пошел». Этим он довершил удар, указав на некоторый внешний недостаток своего противника, который вдруг становится видимым для всех и подчеркивает отрицательную оценку.

«Не всякий генерал от природы полный» (Козьма Прутков).

Этот каламбур Козьмы Пруткова основан на том, что «полный генерал» по градации военных званий в царской армии обозначал высший генеральский чин. Но «полный» означает также «толстый», и подмена одного понятия другим приобретает и комический, и сатирический смысл; читатель представляет себе сразу же толстого, важного и чванного царского генерала.

Использование игры слов или буквального понимания значения слов в сатирических целях часто встречается в фольклоре. На этом почти целиком основаны анекдоты немецкой народной книги о Тиле Эйленшпигеле. Сюжеты их одновременно содержат одурачивание хозяина. Так, приказание «смажь карету» работник выполняет совершенно буквально. Тиль покрывает колесной мазью не только оси, но и шелковое сиденье, на которое должен сесть барин. В русском фольклоре такие сюжеты также встречаются, хотя они и не соединились в цикл, как это произошло в Германии.

К каламбурам близко стоят парадоксы, то есть такие суждения, в которых сказуемое противоречит подлежащему или определение определяемому. Пример: «Все умники

дураки, и только дураки умны». На первый взгляд такие суждения лишены смысла, но какой-то смысл в них может быть отыскан. Может даже казаться, что путем парадокса зашифрованы какие-то особо тонкие мысли. Мастером таких парадоксов был, например, Оскар Уайльд. Его статья «Об упадке лжи» пронизана парадоксом, что всякая правда лжива, правдива же только ложь. Насколько близки парадоксы иной раз бывают к каламбурам, видно по следующему примеру.

«— Все говорят, что Чарльз — ужасный ипохондрик. А что это, собственно говоря, значит?

— Ипохондрик — это такой человек, который чувствует себя хорошо только тогда, когда чувствует себя плохо».

В форме парадокса могут быть выражены и едко насмешливые мысли. Известно изречение Талейрана: «Язык дан для того, чтобы скрывать свои мысли».

Есть непроизвольные парадоксы, комизм которых основан на скрытом в них алогизме.

У Чехова в рассказе-сценке «Дура, или Капитан в отставке» отставной капитан зовет сваху. Невеста ему требуется не богатая, и не красивая, и не умная, а хотя бы дура. «Дура и любить тебя будет, и почитать, и чувствовать, какого звания человек», на что сваха говорит: «Дур-то много, да всё умные дуры... У кажинной дуры свой ум. Тебе совсем дуру?»

Сходный парадокс имеется в рассказе Чехова «Дочь коммерции советника». Пьют генерал и коммерции советник. Советник начинает безобразничать, на что генерал ему говорит: «Перестань! Всякому безобразию есть свое приличие». Парадоксы в этих случаях непроизвольные. Нарочитые парадоксы смешны, если сопоставление неожиданное. Такие парадоксы представляют собой один из видов острот: «Он имеет великую будущность позади себя». Такой парадокс выражает насмешку. Этот тип парадокса может применяться сатирически. Пример такого сатирического парадокса находим у Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» в главе «Война за просвещение»: «В это же время, словно на смех, вспыхнула во Франции революция, и стало всем ясно, что «просвещение» полезно только тогда, когда оно имеет характер непросвещенный».

К парадоксу очень близка ирония. Определение ее не составляет больших трудностей. Если при парадоксе исключающие друг друга понятия объединяются вопреки их несовместимости, то при иронии словами высказывается одно понятие, подразумевается же (но не высказывается

на словах) другое, противоположное ему. На словах высказывается положительное, а понимается противоположное ему отрицательное. Этим ирония иносказательно раскрывает недостатки того, о ком (или о чем) говорят. Она представляет собой один из видов насмешки, и этим же определяется ее комизм.

Тем, что недостаток обозначается через противоположное ему достоинство, этот недостаток выделяется и подчеркивается. Ирония бывает особенно выразительна в устной речи, когда средством ее служит особая насмешливая интонация.

Формы иронии и в жизни и в художественной литературе очень многообразны. Мы ограничимся приведением выборочных примеров. Классические случаи можно найти у Гоголя. В повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем описывается площадь в Миргороде, и на ней лужа: «Удивительная лужа! Единственная, которую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа!» Типична здесь характерная для иронии восклицательная интонация. Впрочем, ирония бывает достаточно ясна и без такой интонации. В «Невском проспекте» Гоголя имеется такая фраза: «Иногда переходят ее (улицу.— *В. П.*) русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, запачканных известью, которых и Екатерининский канал, известный своею чистотою, не в состоянии бы был смыть».

Насмешливую иронию часто можно встретить в письмах Чехова. Вот пример: «Дела наши с голодающими идут прекрасно: в Воронеже мы у губернатора обедали и каждый вечер в театре сидели».

Сатирическое использование иронии имеется в фольклоре. В сцене «Барин и Афонька» барин выспрашивает мужика о своей деревне.

«Барин. Что, богаты мои мужички?

Афонька. Богаты, сударь! У семи дворов один топор, да и тот без топорища».

В этом духе выдержан весь диалог. Афонька издевается над своим барином и делает из него посмешище. Таких сцен в русском фольклоре имеется несколько. Под видом, что «все хорошо», слуга сообщает барину, что он полностью разорен *.

* См.: А. Н. Афанасьев, Народные русские сказки, т. III, 1940 (1957), № 414; см. также комментарии П. Н. Беркова в его кн. «Русская народная драма XVIII—XX веков», М., 1953, стр. 317—318.

Во всех приведенных случаях каламбуров, парадоксов и иронии комизм в такой же степени обусловлен собственно языковыми средствами, как и тем, что́ этими средствами выражено.

Но в комических целях может быть использован язык как таковой, то есть в основном его звуковой состав.

Комизм достигается тем, что внимание отвлекается от содержания речи к внешним формам ее выражения, чем язык обессмысливается. В этой связи надо коснуться явления, которое можно бы назвать *приемом физиологизации* речи; он состоит в том, что речь говорящего изображается как лишенная смысла и состоящая из одних только нечленораздельных звуков, частиц или слов. Само по себе это явление крайней бедности речи не комично, но в соединении с другими приемами усиливает комизм в обрисовке отдельных персонажей. Обессмысливание речи происходит через усиление внимания к процессу речи за счет ее содержания.

В «Ревизоре» уездный лекарь Христиан Иванович Гибнер на все обращенные к нему слова отвечает неопределенным мычанием («Издает звук, отчасти похожий на букву «и» и отчасти на «ё»), так как не знает по-русски. Об Акакии Акакиевиче Гоголь сообщает: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения». Убогая речь характеризует говорящего. Можно назвать старуху Анфису Тихоновну в комедии Островского «Волки и овцы», которая никогда ничего не может объяснить и выражается только такими словами, как «хорошо уж... я уж...» или «ну уж, довольно уж» и т. д. Этому соответствуют убожество и бедность речи, характеризующие говорящих. Речь в этих случаях вполне членораздельна и связна, но полностью бессодержательна.

«Летом очень много мух, сударыня»,— говорит Шпонька, которого тетушка оставила наедине с барышней, чтобы потом женить на ней.

— «Чрезвычайно много»,— отвечает барышня, и больше они сказать уже ничего не могут.

Сходная сцена разыгрывается в «Женитьбе» между Агафьей Тихоновной и Подколесиным, которого непременно хочет женить Кочкарев. Оба не знают, что сказать. Разговор ограничивается такими фразами, как: «Вы, сударыня, какой цветок больше любите?»; «Какое-то лето будет — неизвестно» и пр. Но Агафья Тихоновна очень до-

вольна этим свиданием: «Как приятно с ним говорить»; «Я бы еще хотела его послушать».

В советской литературе этот прием характеризации очень умело использован Ильфом и Петровым в романе «Двенадцать стульев» (гл. XII). Здесь выведена девушка, которая считает себя неотразимой и названа Эллочкой-людоедкой. Ее лексикон состоит всего из тридцати слов и выражений, которые применяются в самых разнообразных случаях жизни.

В числе этих всюду кстати и некстати применяемых слов и выражений такие, как «хамите», «хо-хо», «знаменито», «мрачно», «не учите меня жить», «подумаешь!», «у вас вся спина белая» и др.

Обратное этому явлению представляет собой пустое красноречие, где убогость содержания скрывается не за недостатком слов, а наоборот — за обилием их, в котором мысль тонет. Вот как описывается красноречие гоголевского Ивана Ивановича: «Господи, как он говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку проводят пальцем по вашей пятке». Здесь процесс речи доставляет физиологическое удовольствие говорящему и слушателю, смысла же не требуется.

Красноречие шулера Утешительного в «Игроках» служит дымовой завесой, за которой скрывается его плутовство.

К области комизма, создаваемого языковыми средствами, относится применение разного рода профессиональных или кастовых жаргонов. Комизм в этих случаях не только языковый. Он часто сопутствует тому виду комизма, который рассмотрен выше в главе о комизме отличий. Странная или необычная речь выделяет человека из числа других, отличает его так же, как отличает странная одежда или непривычные манеры и т. д. Язык или жаргон касты, с точки зрения людей, не принадлежащих к этой касте, представляет собой набор непонятных слов, лишенных смысла, а иногда (в комедиях) и действительно представляющий собой такой набор. Подобный прием часто имеет сатирическую окраску. Он встречается уже у ранних европейских классиков драматургии. «Виндзорские кумушки» Шекспира начинаются со сцены, в которой мировой судья и священник жалуются друг другу на Фальстафа, причем судья говорит на канцелярско-юридическом языке, пересыпая речь латинскими юридическими терминами, которые он притом не понимает и употребляет невпопад, а свя-

щенник все события переводит на богословские понятия и говорит на соответствующем жаргоне.

Мольер иногда изображает врачей, заставляя их нести всякую медицинскую тарабарщину с применением латинских слов. Это делает и мнимый врач, крестьянин, переодетый врачом, который в медицине не понимает ровно ничего («Лекарь поневоле»). За его «медицинской» латынью скрывается пустота — незнание медицины.

Одна из самых блестящих в русской литературе пародий на язык канцелярий — это донос («позов»), который у Гоголя Иван Иванович подает в миргородский поветовый суд на Ивана Никифоровича: канцелярский синтаксис и стиль перемежаются здесь с бранными словами от себя, обнаруживающими весь низменный и кляузный склад характера Ивана Никифоровича.

Иной характер имеет фельетон Чехова «Много бумаги (Архивное изыскание)». Здесь нет отдельного лица, которое осмеивалось бы. В этом фельетоне приводится переписка между сельским старостой, председателем уездной земской управы, приставом, земским врачом, учителем и инспектором народных училищ по поводу закрытия школы из-за скарлатины. Этот очерк — сатира на волокиту. Так как Чехов сам был врачом и занимался сельскими училищами, можно не сомневаться, что здесь все верно и правдиво.

Пародироваться может и язык ученого. В «Плодах просвещения» Толстой пародирует речь профессора, который вычурным ученым языком оправдывает спиритизм. В рассказе Чехова «Иван Матвеич» некий известный русский ученый диктует своему секретарю статью: «Суть в том... запятая... что некоторые, так сказать, основные формы... написали? — формы единственно обусловливаются самой сущностью тех начал... запятая... которые находят в них свое выражение и могут воплотиться только в них». Секретарь этого ученого — простой и бедный парень, который, однако, так интересно рассказывает о том, как ловят тарантулов и о всяких событиях своей жизни, что ученый забывает диктовать: жизнь интереснее и важнее той науки, которую представляет этот ученый.

В чеховском рассказе «Свадьба с генералом» (переделанном потом в сценическую шутку под названием «Свадьба») генерал, приглашенный на свадьбу, оказывается вовсе не генералом, а отставным моряком по фамилии Ревунов-Караулов. Он глушит гостей воспоминаниями о тех временах, когда он еще командовал. Рассказ пересыпан

непонятными для гостей специальными терминами, вроде «бом-брам шкоты», «фалы» и «брасы», «бейфуты» и «тюлетанты» и т. д. Заглавие «Свадьба с генералом» было дано издателем, Чехов же назвал свой рассказ «Маленький шантаж».

Комизму профессиональной терминологии соответствует в иных случаях непроизвольный комизм терминологии научной. Ученые, обращая внимание только на смысл слов, не замечают их звучания. Все остальные, не понимая смысла, слышат одно только звучание, и тем слова́ сразу становятся смешными.

Комическими могут быть также языковые ошибки, если они изобличают недостаток мысли. В таком случае они близки к алогизмам. «Кто я, ежели взглянуть на меня с точки зрения? Бобыль... Синоним какой-то, и больше ничего»,— говорит о себе отставной капитан в сценке Чехова «Дура, или Капитан в отставке». Другие ошибки смешны тем, что изобличают необразованность и некультурность говорящего. В юмореске Рыклина «Знакомые все лица» читаем: «Если бы вы видели, какой у меня на стене ноктюрнморт: выжатый лимон, диетические яйца и сухофрукты».

Область комизма, достигаемая языковыми средствами, очень богата и разнообразна. Затронув вопрос о комизме отдельных слов, необходимо коснуться имен, которыми авторы комедий и юморесок наделяют своих героев.

О комических именах можно было бы написать целое исследование. Мы здесь ограничимся самыми краткими наблюдениями. Можно наметить несколько разных видов комических имен. При помощи одних из них автор намекает на свойства изображаемых им героев.

Мастером таких имен был Шекспир, но пользуется он этим приемом редко и осторожно. Так, в комедии «Укрощение строптивой» есть пьяный лудильщик, который зовется Кристофор Слай. «Sly» означает «хитрый», «хитрец». В других комедиях имеются такие имена, как «Shallow» (плоский), «Simple» (простак, глупый), «Starveling» (голодающий, тощий) и пр.

В русской комедии XVIII века этот принцип последовательно применялся Фонвизиным в его комедии «Недоросль». Таковы Тарас Скотинин, госпожа Простакова, Кутейкин, Цыфиркин, Вральман. Смешны имена только отрицательных типов, так как их имена подчеркивают недостатки. Имена положительных героев (Правдин, Стародум, Милон в «Недоросле», в «Бригадире» — Добролюбов)

не смешны. Гоголь пользуется подобными именами очень умеренно и осторожно. В «Шпоньке» учитель грамматики зовется Никифор Тимофеевич Деепричастие. У Гоголя характер иногда зашифрован в именах и не высказывается так буквально, как у Фонвизина. Такие имена, как Хлестаков, Сквозник-Дмухановский, Держиморда, Собакевич, Манилов и другие, несомненно чем-то выражают характер тех, кто этими именами обозначен. Такова и фамилия Растаковский, если слог «Рас» воспринят как префикс, усиливающий значение (Таковский — Растаковский). Таким же еле уловимым комизмом обладает имя штаб-офицерши Пелагеи Григорьевны Подточиной («Нос»).

Комизм контраста мы имеем в тех случаях, когда отрицательный персонаж носит имя, говорящее о каких-то положительных качествах. В «Игроках» один из шулеров носит фамилию Утешительный.

Другой вид комических имен состоит в уподоблении именуемых животным и особенно вещам — здесь действует причина, указанная нами в соответствующих главах. Можно встретить самые неожиданные наименования. У Шекспира есть персонажи, названные Флейта, Локоть, Зад, Пена на вине и т. д. Гоголь пользуется этим приемом широко. Напомним хотя бы такие имена, как Коробочка или Петр Петрович Петух, Иван Колесо и др. У Гоголя персонажи даже могут быть названы по блюдам, как Иван Павлович Яичница или Артемий Филиппович Земляника. Иногда имена только напоминают о вещах, и комизм от этого усиливается. Таковы имена поручика Кувшинникова или такие имена крепостных, как Коровий Кирпич, Неуважай-Корыто и др.

Наконец, комизм некоторых имен основан на скоплении одинаковых звуков, особенно согласных. Набор звуков комичен сам по себе, независимо от значения, он делает смешными имена. Таков, например, Тартарен из Тараскона у Доде или мистер Пиквик у Диккенса. У Гоголя подобные имена встречаются часто: Акакий Акакиевич Башмачкин, Павел Иванович Чичиков, Федор Андреевич Люлюков и т. д.

Дублируемые персонажи нарекаются почти одинаковыми именами: Бобчинский и Добчинский, Иван Иванович и Иван Никифорович, Кифа Мокиевич и Мокий Кифович. У Гоголя имена часто повторяют отчества. Городничего зовут Антон Антонович, его дочь Марья Антоновна. Звуки имен-отчеств могут повторяться еще и в фамилиях: Петр Петрович Петух.

Звуковая сторона имен подчеркивается применением имен иностранных или очень редких в русском обиходе. Таков Балтазар Балтазарович Жевакин в «Женитьбе». В «Мертвых душах»: «Показался еще какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович» («Мертвые души», гл. VIII). Комическое впечатление иностранные фамилии производят особенно тогда, когда они труднопроизносимы для русских, как, например, фамилии польские, грузинские, английские. Среди танцующих на балу у губернатора названы «грузинский князь Чипхайхилидзев... француз Куку, Перхуновский, Беребендовский» (гл. VIII). У Салтыкова-Щедрина в «Современной идиллии» есть фамилия Кшепшицюльский. У Чехова в рассказе «Дочь Альбиона» описывается невозмутимая англичанка, которая спокойно удит рыбу и не обращает внимания на хозяина, который голый лезет в воду, чтобы отцепить крючок. «А знаешь как ее зовут? Уилька Чарльзовна Тфайс! Тфу!.. И не выговоришь!»

Комические имена — вспомогательный стилистический прием, который применяется для усиления комизма ситуации, характера или интриги.

У Гоголя нередко фигурируют целые реестры имен, в которых одновременно использованы все возможные случаи создания комических имен и которые только ради этого включены в повествование. В повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем по именам перечисляются все гости городничего и среди них Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Елевферий Елевфериевич и другие. В «Шинели» имя новорожденному выбирается по святцам. На один день открываются Мокий, Сосий и Хоздазат, на другой — Трифилий, Дула и Варахасий. Родильница предпочитает назвать новорожденного по его отцу, и он получает имя Акакий. В «Мертвых душах» названы имена приятелей Ноздрева, и в их числе штаб-ротмистр Поцелуев и поручик Кувшинников. Особое значение Гоголь придает реестрам купленных Чичиковым душ. В городе перед совершением купчей Чичиков еще раз просматривает эти списки и дивится именам. В перечислении этих диковинных имен можно даже услышать некоторый ритм.

У Чехова имена связаны со свойствами и социальным положением тех, кого они обозначают, например: жених Эпаминонд Максимович Апломбов, капитан 2-го ранга Ревунов-Караулов, акушерка Змеюкина, купец Плевков, трактирщик Самоплюев, помещики Гадюкин и Шилохво-

стов, антрепренер Индюков, незваные гости с прекрасным аппетитом Дробискулов и Прекрасновкусов и другие.

У каждого писателя и в этом отношении — свой стиль. Комизм имен неоднороден, но в основном сводим к тем категориям комического, которые определены выше. Обычно имена — только сопровождающий, но не основной прием создания комизма. Основной прием состоит в обрисовке характеров, интриги, коллизии и т. д. Совокупность изложенных здесь приемов относится к области языкового стиля писателя. Изучение стиля писателя, и в том числе писателя-юмориста, не может входить в наши задачи. Язык такого писателя есть существеннейшая часть его комизма. Степень его таланта определяется не только «приемами», но и языком. Так, гениальность Гоголя состоит не только в том, что он мастер комизма, но и в том, что он владеет таким языком, вернее — таким языковым стилем, что читатель испытывает беспрерывное восхищение. Гоголевскую фразу всегда безошибочно можно узнать. Его речь, кроме всего прочего, отличается полной естественностью, непринужденностью и простотой. Он никогда не спешит рассмешить читателя. Такова его авторская речь. Но в комедиях авторской речи нет. Говорят действующие лица. Если они будут говорить бледным, бесцветным языком, комедия потеряет силу воздействия. Персонажи должны говорить характерным для них, притом ярким языком. Если попытаться вкратце определить, к чему сводится яркость языка, то важнейшие из требований будут состоять в колоритности и экспрессивности. Известно, что интеллигенция выражается в обыденной жизни, как правило, довольно бесцветно. Бесцветность эта определяется тем, что интеллигент мыслит отвлеченными категориями и соответственно и выражается. Наоборот, среднее сословие недавнего прошлого, а также простые люди физического труда часто говорят образно и выразительно. Их речь определяется зрительными образами. Такую речь можно условно назвать народной речью, и юморист только тогда достигнет цели, если он овладеет всеми особенностями и тонкостями этой речи. В комедиях XIX—XX веков преимущественно выводятся именно простые люди, речь которых авторы сумели подслушать.

Кроме Гоголя мастером сочной, колоритной речи выводимых им простолюдинов был Островский. Вот два примера. Там, где бесцветно говорящий человек скажет: «Он тебе не пара», старуха у Островского выражается иначе: «Он тебе совсем не под кадрель». Когда муж хочет уда-

лить из комнаты жену, он говорит не «уходи за дверь», а «марш за шлагбаум». Всматриваясь в эти два случая, легко можно увидеть, что бесцветная речь оперирует понятиями, а колоритная — зрительными образами.

Мы ограничимся этими краткими замечаниями. Нам важно было указать на выразительность языка как на один из важных факторов комизма.

Глава 19

Комические характеры

Мы переходим к другой большой области комизма, а именно к комическим характерам.

Здесь сразу следует заметить, что, строго говоря, комических характеров как таковых, собственно, не бывает. Любая отрицательная черта характера может быть представлена в смешном виде такими же способами, какими вообще создается комический эффект.

Какие же способы являются основными для обрисовки комических характеров?

Еще Аристотель сказал, что комедия изображает людей «худших, нежели ныне существующие». Иначе говоря, для создания комического характера требуется некоторое *преувеличение*. Изучая комические характеры в русской литературе XIX века, легко можно заметить, что они создаются по принципу карикатуры. Карикатура, как мы уже знаем, состоит в том, что берется одна какая-нибудь частность, эта частность увеличивается и тем становится видимой для всех. В обрисовке комических характеров берется одно какое-нибудь отрицательное свойство характера, преувеличивается, и тем на него обращается основное внимание читателя или зрителя. Гегель определяет карикатуру на характер так: «В карикатуре определенный характер необычайно преувеличен и представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества».

Именно таким путем созданы гоголевские комические персонажи. Манилов представляет собой воплощение слащавости, Собакевич — грубости, Ноздрев — распущенности, Плюшкин — скупости и т. д.

Но преувеличение — не единственное условие комизма характера. Аристотель указал не только на то, что в комедии отрицательные свойства преувеличиваются, но и на то, что это преувеличение требует известных границ, известной меры. Отрицательные качества не должны доходить до

порочности; они не должны вызывать в зрителе страданий, говорит он, и мы бы еще прибавили — не должны вызывать отвращения или омерзения. Комичны мелкие недостатки. Комичными могут оказаться трусы в быту (но не на войне), хвастуны, подхалимы, карьеристы, мелкие плуты, педанты и формалисты всех видов, скопидомы и стяжатели, люди тщеславные и самонадеянные, молодящиеся старики и старухи, деспотические жены и мужья под башмаком и т. д.

Если идти этим путем, то придется составить полный каталог человеческих недостатков и иллюстрировать их примерами из литературы. Такие попытки, как уже указывалось, действительно были. Пороки, недостатки, доведенные до размеров гибельных страстей, составляют предмет не комедий, а трагедий. Впрочем, граница здесь не всегда соблюдается точно. Дон-Жуан, изображенный Мольером как комический характер, гибнет трагически. Где граница между порочностью, составляющей узел трагедии, и недостатками, которые возможны в комедии,— это логически установить невозможно, это устанавливается талантом и тактом писателя. Одно и то же свойство, если оно преувеличено умеренно, может оказаться комическим, если же оно доведено до степени порока — трагическим. Это хорошо видно на сравнении, например, двух скупцов — Плюшкина в «Мертвых душах» Гоголя и барона в «Скупом рыцаре» Пушкина. Скупость барона достигает грандиозных размеров.

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу.

У барона, кроме скупости, есть мрачная философия власти золота, есть сознание своей собственной потенциальной власти над миром. У него есть своеобразное честолюбие. Кроме того, он — злодей. Его скупость — порок, связанный с ужаснейшими преступлениями. Он ростовщик, доводящий людей до отчаяния и гибели. Перебирая особо ценные золотые монеты, барон вспоминает, какими средствами они ему достались.

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

В противоположность барону Плюшкин мелочен. Гоголь не наделяет его никакими другими свойствами, кроме ску-

ности. Это дань комическому преувеличению в изображении характера. У него нет никакой философии, нет ни властолюбия, ни честолюбия, он накапливает не золото, а продукты земледелия, и собирает он не драгоценности, а ненужные вещи; под мостками он подбирает старые подметки, собирает ржавые гвозди и глиняные черепки. Соответственно этому описана и его наружность. Чичиков сперва принимает его за ключницу, а потом обнаруживает, что ключница эта бреется, и притом довольно редко, «потому что весь подбородок с нижней частью щеки походил у него на скребницу из железной проволоки, какою чистят на конюшне лошадей». Все это вызывает смех, но фигура Плюшкина все же не полностью комична. Всматриваясь в его фигуру ближе, мы видим, что он, правда, не совершает кровавых преступлений, но крестьяне его находятся в ужасающем, бедственном положении. На избах нет крыш, на домах торчат только коньки и жерди, окна заткнуты тряпками, люди от голода разбежались и не возвращаются.

Из всех гоголевских персонажей фигура Плюшкина, может быть, наименее комическая и наиболее жалкая. Но Гоголь всегда знает чувство меры. Еще немного — и эта фигура была бы уже не смешна.

Интересно отметить, что Гоголь иногда смягчает нарисованную им карикатурную картину человеческих образов. Так, Петр Петрович Петух изображен как чревоугодник. Это его основное качество. Но он еще гостеприимен, что не отменяет его отрицательных качеств, а создает для них правдивый и правдоподобный жизненный фон. Это же касается и некоторых других героев «Мертвых душ». Вот что Гоголь пишет о чиновных обитателях губернского города, которых он так жестоко и справедливо высмеял: «Впрочем, если сказать правду, они все были народ добрый, жили между собой в ладу, обращались совершенно по-приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости». Несколько ниже Гоголь продолжает: «Но, вообще, они были народ добрый, полный гостеприимства, и человек, вкусивший с ними хлеба-соли или просидевший вечер за вистом, уже становился чем-то близким». То же пишет Хлестаков в своем письме Тряпичкину об обитателях города. Описав всех действующих лиц в смешном виде, он прибавляет: «А впрочем, народ гостеприимный и добродушный».

Историки литературы никогда (насколько мне известно) не цитируют этих слов. Почему? Может быть, Гоголь,

только что показавший нам всю неприглядную картину социального быта старого губернского города, здесь противоречит сам себе, уничтожает свои собственные утверждения? Конечно, нет. Здесь не ошибка Гоголя, а принцип: несмотря на все свои отрицательные качества, гоголевские типы — живые люди. «Эти лица дурны по воспитанию, по невежественности, а не по натуре»,— говорит о гоголевских героях Белинский (8, VI, 359). Смягченный образ снижает карикатурность и делает изображаемые типы правдоподобными. Это смягчение также требует чувства меры, как и комическое преувеличение. О положительных качествах комических персонажей Гоголь упоминает далеко не всегда и если упоминает, то только вскользь, мимоходом. Собакевич — прекрасный хозяин, и его мужики благоденствуют, обхождение Манилова не лишено приятности, Плюшкин когда-то был совсем другой. Коробочка представляет собой смесь различных черт характера, объединенных преимущественно, но не исключительно бестолковостью и скопидомством. Техника ее изображения несколько отличается от техники изображения других помещиков в «Мертвых душах».

Положительные качества отрицательных персонажей Гоголем не разрабатываются, так как это лишило бы их характера комизма. Впрочем, есть одно произведение, в котором эта разработка все же дана. Это «Старосветские помещики».

Если Плюшкин представляет собой как бы нижнюю границу комизма, за пределами которой идет уже отвратительное, то Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна представляют как бы верхнюю границу, за пределами которой начинается уже идиллия.

Такое несколько смягченное изображение отрицательных персонажей характерно не только для Гоголя. Фамусов, например, это тип московского русского барина начала XIX века, но сам по себе он, может быть, вовсе не изверг; и потому художественно он вполне убедителен, и образ его воспринимается как образ жизненный и правдивый. В тех же случаях, когда потенциальных положительных качеств в изображении комических героев нет совсем, художественность и убедительность этих образов значительно ниже, чем у тех, которые обрисованы мягче. Таков, например, Скалозуб, представляющий собой, так сказать, химически чистый образец карикатуры. Таковы же многие из героев Салтыкова-Щедрина. Это очень яркие, но все же односторонние карикатуры.

Но есть и еще одно условие, еще одна возможность усилить комизм характера. В комедии все действующие лица всегда втянуты в некоторую интригу, и у больших художников *интрига* может служить средством обрисовки характера. У Гоголя Хлестаков не только герой комедии интриги, но и ярко выраженный, очень определенный характер или психологический тип, так же как городничий и другие действующие лица. Совершенно очевидно это и для «Женитьбы», где действие держится на противоположности двух характеров: вялого, рыхлого, нерешительного Подколесина и предприимчивого и энергичного Кочкарева. Интрига и характер в этих случаях составляют одно целое.

Но это — не обязательное свойство комизма, это — свойство великого таланта. Можно наблюдать, что, например, у Мольера такого единства часто нет. Бергсон вскользь заметил о Мольере, что у него в центре всегда стоит комический характер и что заглавия его комедий обычно определяют характер героя. Действительно, такие заглавия, как «Скупой», «Мизантроп», выражают это прямо. Другие комедии озаглавлены по именам главных действующих лиц, но эти имена стали нарицательными как воплощение каких-то дурных качеств. «Тартюф» — лицемер и ханжа, «Дон-Жуан» — развратник, «Мещанин во дворянстве» — честолюбец, «Мнимый больной» — воплощение мнительности и т. д. С этой точки зрения комедии Мольера — типичные комедии характеров, а не комедии интриги. Однако деление комедий на комедии интриги и комедии характеров все же неправильно, ибо во всякой комедии есть и характеры и интрига, если подразумевать под интригой такое действие, которое основано на некоторой борьбе. Весь вопрос в том, в каком соотношении интрига находится с характером действующих лиц. У Гоголя связь здесь совершенно органическая и исконная. У Мольера это не всегда так. Белинский правильно заметил, что интриги у Мольера довольно однообразны. Интрига обычно состоит в том, что главному персонажу противопоставляется влюбленная пара, соединению которой препятствует отрицательный титульный герой. Они его одурачивают и достигают своей цели. Провести своего антагониста сами они не могут, не умеют или не хотят. Это делают за них слуги, хитрые пройдохи и плуты, на действиях которых держится вся интрига. Одурачивание как один из способов достижения комических эффектов рассмотрено выше. Отрицательные персонажи терпят поражение в интриге и одновременно выпукло и

зримо обнаруживают все отрицательные свойства своих характеров.

Мы не будем давать галереи комических характеров в русской или западноевропейской литературе. Нам нужна общая типология и ее принципы.

Проблема комических характеров решена, однако, еще далеко не до конца. Все до сих пор рассмотренные типы представляли собой характеры отрицательные. Легкая, незначительная примесь положительных качеств делала эти характеры жизненно вероятными, но суть от этого не менялась.

Однако, всматриваясь в жизнь, а также вчитываясь в талантливые, литературные произведения, легко обнаружить, что есть комические персонажи, которые как будто не обладают отрицательными свойствами, но которые тем не менее комичны. Мы смеемся над ними, но вместе с тем чувствуем к ним несомненную симпатию. Короче говоря, есть комические персонажи не только отрицательные, но и положительные.

В чем здесь дело? Не противоречит ли это выдвигаемой теории, что смех вызывается раскрытием отрицательных качеств? Или, может быть, здесь другой вид смеха — не насмешливый? На первый взгляд может казаться, что положительные типы не могут быть отрицательными ни с точки зрения теоретической, ни в художественной практике. У Фонвизина все действующие персонажи резко делятся на положительных и отрицательных. В «Ревизоре» ни одного положительного лица нет. У Островского большинство героев отрицательные. Есть, правда, купцы, которые к концу комедии вдруг образумливаются, и комедия приходит к такой благополучной развязке, к которой стремятся обижаемые герои, а с ними и зрители. Но развязка в этих случаях бывает несколько неожиданна и внутренне не вытекает из характера таких отрицательных героев. В комедии «Бедность не порок» семейный деспот Гордей Торцов в конце комедии говорит: «Теперь я стал другой человек»,— и отдает свою дочь за приказчика, чему он раньше противился, но о чем мечтали молодые влюбленные. В тот момент, когда отрицательный тип превратился в положительный, комедия должна кончиться.

И тем не менее положительный комический герой или комический характер все же возможны.

Чтобы решить этот вопрос, надо иметь в виду, что в жизни не бывает ни абсолютно отрицательных, ни абсолют-

но положительных людей. Даже в закоренелых преступниках где-то глубоко могут таиться зародыши человечности, и наоборот: полностью добродетельные люди часто вызывают в нас инстинктивную антипатию, особенно если они склонны к нравоучениям. Каждый человек смешан из самых разнообразных как положительных, так и отрицательных качеств в разных пропорциях.

Галерея комических типов довольно разнообразна. Есть, например, люди, появление которых сразу же вызывает веселое настроение. Одно из положительных качеств, вызывающих у нас улыбку и расположение, это некоторый оптимизм, смешанный со всегдашней, неунывающей веселостью, которая заражает других. Такие люди никогда не унывают, всегда в прекрасном расположении духа, добродушны, довольствуются малым, ни к чему особенно не стремятся, но умеют наслаждаться моментом. Этот тип людей может быть комичным как будто независимо от наличия в нем каких-то нравственных недостатков. Гегель считал, что «несокрушимое доверие к самому себе» есть главнейшее свойство комического персонажа. Смех, возбуждаемый такими персонажами, не до конца представляет собой смех насмешливый. Чаще это просто веселый смех, изучение которого еще предстоит. Но этим смех, вызванный такими персонажами, объяснен еще не до конца. В таких персонажах нас радует оптимизм, но этот же оптимизм вызывает и смех. Как и в других случаях комизма, оптимизм сам по себе не смешон. Достаточно прочесть «Этюды оптимизма» Мечникова, чтобы это увидеть. Зрелый оптимизм представляет собой жизненную философию, иногда вырабатывающуюся несмотря на тяжелые жизненные невзгоды. Такой оптимизм есть следствие некоторой силы характера и не смешит. Легко заметить, что оптимизм, который смешит, основан на совершенно иных началах. Вернее, он не основан ни на чем. Это такой оптимизм, при котором очень легко живется. Он, так сказать, замкнут в самом себе, имеет сугубо субъективно-индивидуальный характер. Его стихия — мелочи будничной жизни. Тем не менее такой оптимизм в повседневной жизни весьма приятен и полезен. Он вызывает у нас невольную улыбку. Но вместе с тем такое добродушное самодовольство и такая наивная радость жизни есть качество весьма поверхностное и непрочное. Оно одновременно есть слабость. Взрыв смеха наступает тогда, когда эта слабость внезапно обнаруживается и наказуется. Такая добродушная и всем на свете (и в том числе самим собой) довольная веселость

предрасполагает к смеху, но еще не вызывает его. Это иногда очень хорошо понимают талантливые клоуны. Такие клоуны выходили на арену сияющими от удовольствия. Каран д'Аш, например, выходил на арену с шайкой и веником, очень довольный собой, будто бы идя в баню. Борис Вяткин появлялся с жизнерадостным свистом или громкими выкриками, ведя впереди себя свою собачку. Это благополучие и благодушие служит контрастным фоном для *последующих неожиданных бед*, которые обрушиваются на голову этих простаков и вызывают уже не улыбку, а громкий смех. Но этот тип несомненно комичен и сам по себе, независимо от того, что с ним происходит. Происходящие с ним несчастия усиливают комизм, уже данный в самом типе. Чаще всего это терпящий посрамление алогизм, но это отнюдь не обязательно.

Таким образом, мы приходим к заключению, что комизм подобных характеров основан не на наличии положительных качеств как таковых, а на слабости, недостаточности этих качеств. Эта недостаточность проявляется в том, как эти характеры себя держат, обнаруживая мелочность и занятость самими собой, и вызывает взрыв смеха, когда эта недостаточность внезапно ярко обнаруживается.

Говоря о типе комических оптимистов, мы должны упомянуть о Фальстафе. Он значительно сложнее тех простодушных клоунов, которые у нас удачно смешат и веселят зрителей. В отличие от тех комических персонажей, которые воплощают одно какое-нибудь качество (Собакевич), тип Фальстафа соединяет в себе множество самых разнообразных качеств, и этим определяется его жизненность и правдивость. Одно из главных качеств его — несокрушимая вера в себя и невозмутимость по отношению к тем невзгодам, которые с ним происходят. Несмотря ни на что, он всегда жизнерадостен и весел. Шекспир очень дорожил этим образом и воспроизвел его дважды: в «Генрихе IV» (в первой и во второй частях) и в «Виндзорских кумушках».

Фальстаф есть отрицательный характер, но отрицательные свойства в данном случае приписываются тому типу жизнерадостного и никогда не унывающего человека, который уже и сам по себе вызывает смех. Этим тип Фальстафа достигает единственной в своем роде выразительности и колоритности. В литературе о Шекспире характеристика Фальстафа давалась неоднократно. Лучшая дана Пушкиным, который этим образом восхищался. В «Застольных беседах» («Table-talk») он говорит: «Нигде, мо-

жет быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но, проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою скудость дерзостью уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив, он имеет и некоторые привычки человека, изредка видавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the sack), жирный обед и деньги для своих любовниц: чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность».

К этому можно прибавить, что Фальстаф иногда повергает своих противников остроумными репликами, но иногда терпит поражение и посрамление, как это и полагается комическому персонажу. Из него грозят вытопить жир. В «Виндзорских кумушках» он пишет любовные письма двум замужним женщинам одновременно, но тут он терпит неудачу: женщины остаются верными своим мужьям. В первый раз он прячется в корзине с грязным, вонючим бельем, которое вместе с ним бросают в воду, во второй раз он пробует бежать, переодевшись в толстую бабу, но его ловят и избивают. Сюжет этот фольклорный, но тип Фальстафа чисто шекспировский. Этот тип одновременно и комичен и сатиричен. Он приближается к образам Рабле.

Пушкин пишет о Фальстафе, противопоставляя Шекспира Мольеру. У Мольера характеры односторонни. «У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря». Это соответствует тому, что выше говорилось об односторонности карикатур. Шекспир всегда многосторонен, представляя собой некоторую вершину в создании как жизненных комических образов, так и ярко комических интриг.

Жизненный оптимизм — не единственное положительное качество, которое может быть трактовано комически. Другое такое качество — находчивость и хитрость, приспособленность к жизни, умение ориентироваться в любом

трудном положении и найти из него выход. Такими качествами наделяются некоторые герои комедии, которые приводят к посрамлению своих неуклюжих антагонистов. Антагонисты — всегда типы отрицательные, и этим ловкий герой, приводящий их к поражению, приобретает характер героя одновременно и положительного и комического. Одна из разновидностей этого типа — разбитные слуги в старинных итальянских и французских комедиях. Сюда относится, например, Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ», Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше. В трагедии мы сочувствуем побежденному, в комедии — победителю. В комедии победа доставляет зрителю удовольствие даже тогда, когда она вызывается не совсем безупречными приемами борьбы, если только эти средства остроумны, хитры и свидетельствуют о неунывающем характере носителя интриги. Такие разбитные слуги имеются в большинстве комедий Мольера. У Мольера обычно есть персонажи двух поколений: старшего и младшего. Старшее поколение представлено отрицательными типами (Скупой, Тартюф, Мизантроп), младшее — положительными. Младшие хотят любить и жениться, а старшие им этого не позволяют. Веселые и плутоватые слуги молодых приводят их к торжеству и к посрамлению старших со всеми их пороками.

Входить в детали нет необходимости. Достаточно указать на то, что в классическом комедийном искусстве есть определенный тип разбитных и веселых слуг, которые одновременно являются типами и комическими и положительными.

В несколько иной форме этот тип имеется не только в комедиях, но и в старинных плутовских романах. Герой этих романов — слуга, или бродяга, или солдат — обманывает своего хозяина и всегда выходит победителем из трудных положений. В отличие от слуг в комедиях Мольера, герой борется за самого себя против своих хозяев и против сильных мира. Эта борьба приобретает характер борьбы социальной, и этим плутовские романы сближаются со сказками о шутах. Характеры в этих случаях тесно спаяны с интригой, которая в основном сводится к одурачиванию.

Страна, где создался в XVI веке комический плутовской роман («Ласарильо из Тормеса», 1554) и где он получил свое развитие,— Испания. В Испании же были созданы образы Дон-Кихота и Санчо Пансы. О Дон-Кихоте во множестве эстетик и историй литературы писалось

очень много, и поэтому мы можем быть краткими, не повторяя того, что уже было сказано. Нас интересует проблема комизма положительных героев. Типы таких героев столь же разнообразны, как разнообразны человеческие характеры. По благородству своих стремлений и возвышенности образа мышления Дон-Кихот — фигура ярко положительная. Но по своей полнейшей неприспособленности к жизни он смешон. В этом отношении он диаметрально противоположен тем плутам и ловкачам, которые преуспевают в жизни и ведут успешную борьбу за свое благополучие или благополучие тех, кому они преданы. Комичен Дон-Кихот не своими положительными качествами, а отрицательными. Те же качества, а не его благородство, сделали этот образ всемирно популярным. Все основные приключения Дон-Кихота есть приключения комического порядка. Комизму романа способствует и фигура Санчо Пансы. Благородство придает всем приключениям Дон-Кихота характер не только комизма, но значительности и глубины. Такое сочетание — единственное в своем роде во всей мировой литературе. Комизм здесь в конечном итоге приобретает трагический характер.

Этими немногими наблюдениями мы ограничимся. Можно было бы еще говорить о мистере Пиквике и других героях Диккенса, о Чарли Чаплине и созданных им трогательных комических героях, об образе бравого солдата Швейка, созданного Чапеком, и об очень многих других, но это завело бы нас слишком далеко. Нам важно было установить, чем и в каких случаях комичны положительные герои, и в общих чертах это на приведенных примерах выяснилось.

Глава 20

Один в роли другого. Много шума из ничего

У Канта есть мысль, которая сформулирована им следующим образом: «Смех есть аффект, [проистекающий] из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто». Эта фраза часто цитируется, причем всегда критически. Жан Поль выразил свою критику мягко и деликатно: «Новое кантовское определение комического, что комическое состоит в внезапном разрешении ожидания в ничто, многое имеет против себя». Более решителен Шопенгауэр, который отрицает

и Канта и Жана Поля и пишет так: «Теория комического Канта и Жана Поля известны. Доказывать их ошибочность я считаю излишним». Он думает, что каждый, кто попытается применить эту теорию к фактам, сразу сам сможет убедиться в ее несостоятельности. В том же духе выражаются и некоторые другие авторы.

Тем не менее сопоставительное изучение фактов показывает, что теория Канта верна, но она требует некоторых дополнений и поправок. Неверно, что смех наступает после «напряженного ожидания». Смех может наступить совершенно неожиданно. Самое важное, однако, не это. Несбывшееся ожидание, о котором говорит Кант, может быть комическим, но может и не быть им. Кант не определил специфику комического.

В каких же условиях несбывшееся ожидание вызывает смех и в каких нет? Если, например, девушка вышла замуж, принимая жениха за идеального или, во всяком случае, порядочного, честного человека, он же совершает поступок нечестный, подлый, некрасивый, то ничего смешного в этом нет. Несбывшееся ожидание не привело к смеху.

Теория Канта требует оговорки, что смех наступит только тогда, когда несбывшееся ожидание *не приведет* к последствиям серьезным или трагическим. Кантовская теория отнюдь не противоречит тому, что говорилось в предыдущих главах. Если вдуматься в эту теорию, то сущность ее сводится к *некоторому разоблачению*. Мысль Канта допускает расширение и может быть выражена так: мы смеемся, когда думаем, что что-то есть, а на самом деле за этим ничего нет. «Что-то» — это человек, которого принимают за нечто важное, значительное, положительное. «Ничто» — это то, во что он оборачивается на самом деле. На этом основана интрига «Ревизора». «Удивительное дело, господа! Чиновник, которого мы принимали за ревизора, был не ревизор!» Чиновники во главе с городничим думают, что Хлестаков — важная персона, генерал, который запанибрата разговаривает с министрами и посланниками, «уполномоченная особа»; но вдруг обнаруживается, что он «не уполномоченный и не особа», а «сосулька», «тряпка». Собственно говоря, на этом же принципе основан сюжет «Мертвых душ». Чичикова принимают за богача, миллионщика, все им очарованы, на самом же деле он — пройдоха, плут, который «всех обманул». Слова жены Коробкина в «Ревизоре»: «Вот уж точно, вот уж беспримерная конфузия» — в равной степени применимы как к «Ревизору», так и к «Мертвым душам».

Прав Д. П. Николаев, когда он пишет: «Именно стремление чего-либо выдать себя не за то, что оно есть на самом деле, и создает возможность для возникновения смеха» (29, 56). Еще яснее выражается Вулис: «То и не то» — пожалуй, наиболее общая схема всякого комического явления». Эту же мысль высказывает Юренев: «События происходят не так, как ожидали, и герой оказывается не тем, кем его считали» (40, 97).

Принцип этот давно осознан и получил название «qui pro quo», что в смысловом переводе означает «один вместо другого». На этом основан широко распространенный в старинных комедиях мотив переодеваний, выступления в чужом обличье, когда одних принимают за других. Обычно такие действия сопровождаются некоторым обманом. В «Ревизоре» Хлестаков становится обманщиком поневоле, но это не меняет сути дела.

В классической старинной комедии обманщик нарочито вводит в заблуждение своего антагониста. Такая форма обмана может рассматриваться как частный случай одурачивания.

Мы приведем лишь два-три примера. В «Амфитрионе» Мольера бог Юпитер влюбляется в жену фиванского начальника Амфитриона Алкмену. Пока Амфитрион на войне, Юпитер навещает ее, приняв личину ее супруга. Когда муж возвращается с войны, обман открывается. Юпитер утешает Амфитриона тем, что соперником его был бог и что у него родится сын — Геркулес. Ситуация сама по себе могла бы не быть смешной: узурпация супружеских прав может выглядеть различно. Но все действие происходит не в действительности, а в фантазии. Богу приходится ретироваться, он посрамлен, торжествует правда, торжествует муж, все кончается благополучно.

В «Двенадцатой ночи» Шекспира действующие лица — неразличимые по сходству близнецы, брат и сестра. Сестра переодевается мужчиной. На этом основано множество недоразумений, вызывающих в зрительном зале дружный смех.

Принцип «qui pro quo» осуществляется преимущественно в старинной западноевропейской классической комедии, но он встречается и в русской литературе. Его мы имеем, например, в «Барышне-крестьянке» Пушкина, где уездная барышня переодевается крестьянкой и тем вводит в заблуждение соседского помещичьего сына. Недоразумение благополучно разъясняется, и дело кончается свадьбой.

Сюжеты, в которых один выдает себя за другого, что вызывает смех, широко распространены во всех литературах, и в том числе в советской, чему можно было бы привести множество примеров. На целом клубке подобных недоразумений основано действие комедии Зощенко «Парусиновый портфель». На этом же принципе основан комизм самозванства. В «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова Остап Бендер выдает себя за великого шахматиста, хотя он шахматной игры не знает. В «Золотом теленке» автомашину Остапа Бендера и его компании принимают за головную машину автопробега, всюду встречают с почетом и подарками. Остап ловко этим пользуется, выдавая себя за чемпиона, пока обман не разъясняется, и машине приходится спешно исчезнуть со сцены.

В приведенных случаях обманщик выдает себя за нечто высшее и более значительное, чем он есть на самом деле.

Возможен, однако, и обратный случай: человек более или менее значительный выдает себя за нечто низшее, чем он есть на самом деле. Такие мистификации любили разыгрывать некоторые из великих русских юмористов. Вот что рассказывает Мария Павловна Чехова о своем брате: «Никогда не забуду, как изводил меня Антон Павлович в поезде, когда мы возвращались в Москву. Дело в том, что с нами в одном поезде ехал профессор Стороженко, который читал лекции и экзаменовал меня, когда я была слушательницей на Высших курсах В. И. Герье. Я сказала об этом брату и попросила его поменьше дурить. Но он нарочно стал придумывать всякие шуточные импровизации, чем приводил меня в ужас. Вдруг он ни с того, ни с сего стал громко рассказывать, что служил поваром у какой-то графини, как готовил на кухне различные блюда, как его хвалили господа и какие они были к нему добрые. Ехавший с нами виолончелист М. Р. Семашко подыгрывал брату и изображал камердинера, якобы тоже служившего у каких-то господ. Они рассказывали друг другу какие-то необыкновенные случаи из своей деятельности» (35, 87).

Подобные же случаи известны из жизни Гоголя.

Принцип «один вместо другого» может быть выражен и более широко, как «одно вместо другого». Этому очень близко явление, которое может быть кратко сформулировано как «пустота вместо предполагавшегося содержания». Принцип этот очень близок тому, который выразил Шекспир, назвав одну из своих комедий «Много шума из ничего».

Мы не будем входить здесь в анализ интриги этой сложной комедии, так как это завело бы нас слишком далеко. Принцип «Много шума из ничего» из современной комедии исчезает, ибо в жизни это явление встречается редко. Этот случай мы имеем, когда наступает необыкновенный переполох, вызванный ничтожными причинами. Примером может служить «Лошадиная фамилия» Чехова. Этот принцип лежит в основе некоторых кинокомедий. В комедии «Тридцать три» дантист обнаруживает, что у пациента не тридцать два зуба, как у всех, а тридцать три.

Этот случай раздувают, человек становится знаменитым, о нем пишутся диссертации, его череп закупает музей, его всюду встречают с почестями, угощают и т. д. Комедия страдает некоторыми преувеличениями, но основная ситуация комична. Дело кончается тем, что у него заболевает зуб, зуб удаляют, и оказывается, что на одном корне было две головки, что бывает на самом деле и что, следовательно, у него было только тридцать два зуба, как у всех, а не тридцать три.

Такие сюжеты более уместны как фантастические, а не как реалистические. Они часто встречаются в сказках. В наиболее чистом виде принцип «много шума из ничего» выражен, пожалуй, в некоторых кумулятивных сказках. Упомянем еще раз об одной такой сказке — «Жалостливая девка». Девушка идет на реку выполаскивать швабру. На другом берегу видна деревня, где живет ее жених. Это наводит девушку на такие мысли: «Выйду в эту деревеньку замуж, рожу паренька. Паренек будет на двенадцатом годку, пойдет по молоденьку ледку да и потонет». Она начинает плакать. Приходит бабка и тоже начинает плакать. Потом приходит дед, и все вместе они начинают выть. Жених (или другое лицо), узнав в чем дело, уходит искать по свету, есть ли кто-либо глупее его невесты. И обычно находит.

Здесь контраст между ничтожеством причины и вызванным ею переполохом служит для разоблачения глупости невесты. Этот контраст комичен и сам по себе, дурость не обязательно подчеркивается. В сказке «Разбитое яичко» разбивается яйцо, дед говорит об этом бабке, та плачет. Весть о разбитом яичке распространяется по всей деревне, и наступает необычайная суматоха. Дед плачет, бабка воет, курочка кудахчет, ворота скрипят, гуси кричат, дьяк звонит в колокола, поп рвет книги. Дело кончается тем, что деревня сгорает.

Иногда, правда, суматоха мотивируется тем, что яичко было не простое, а золотое. Но это не меняет сути дела.

Некоторые теоретики сравнивают подобные случаи с пузырем, который все больше и больше непомерно надувается и потом с треском лопается. Такое сравнение очень удачно и образно выражает суть дела.

Другие виды смеха

Глава 21

Добрый смех

Мы рассмотрели пока только один вид смеха. Характерно для этого вида смеха наличие в нем прямой или скрытой насмешки, вызванной некоторыми недостатками того, над кем смеются. Это наиболее распространенный и часто встречающийся вид смеха как в жизни, так и в искусстве. Очевидно, однако, что это не единственный вид смеха и что раньше, чем делать какие-либо выводы о природе смеха и комизма вообще, надо рассмотреть по возможности все виды смеха.

Совершенно очевидно также, что смеются не только потому, что открываются какие-то недостатки в окружающих нас людях, но и по другим причинам, а по каким именно — это и надо установить. Выше был приведен перечень видов смеха, данный Р. Юреневым. Перечень этот интересен и богат, но он несколько беспорядочен и не преследует научно-познавательных целей. Нет попытки классификации.

Исходя из наблюдений чисто количественного порядка, можно установить, что насмешливый смех встречается чрезвычайно часто, что это основной вид человеческого смеха и что все другие виды встречаются значительно реже. С точки зрения формальной логики можно чисто умозрительно прийти к заключению, что есть две большие области смеха или два рода их. Один включает в себя насмешку, другой этой насмешки не содержит. Такое распределение представляет собой классификацию по наличию и отсутствию одного признака. В данном случае она окажется правильной не только формально, но и по существу. Такое различие делается и в некоторых эстетиках. Лессинг в «Гамбургской драматургии» пишет: «Смеяться и осмеивать — далеко не одно и то же». Можно, однако, установить, что резкой, четкой границы нет, что есть как бы промежуточные, переходные случаи, и к ним теперь надо обратиться.

Выше мы видели, что смех возможен только тогда, когда недостатки, которые осмеиваются, не принимают характера пороков и не вызывают отвращения. Все дело здесь, следовательно, в степени. Может оказаться, например, что недостатки настолько ничтожны, что они вызывают у нас не смех, а улыбку. Такой недостаток может оказаться свойственным человеку, которого мы очень любим и ценим, к которому мы испытываем симпатию. На общем фоне положи-

тельной оценки и одобрения маленький недостаток не только не вызывает осуждения, но может еще усилить наше чувство любви и симпатии. Таким людям мы охотно прощаем их недостатки. Такова психологическая основа доброго смеха. К этому теперь и надо обратиться.

В отличие от элементов сарказма и злорадства, присущих насмешливому смеху, мы здесь имеем мягкий и безобидный юмор. «Термин «юмор»,— говорит Вулис.— незаменим, когда автор на стороне объекта смеха». Понятие «юмор» в эстетиках определялось неоднократно. В широком смысле под юмором можно понимать способность воспринимать и создавать комическое. Но в данном случае речь идет о другом. «Комическое» и «юмор»,— пишет Ник. Гартман,— конечно, тесно связаны друг с другом, но ни в коем случае не совпадают, а также формально не параллельны». Юмор есть некоторое душевное состояние, при котором в наших отношениях к людям мы сквозь внешние проявления небольших недостатков угадываем положительную внутреннюю сущность. Этот вид юмора порождается некоторым благосклонным добродушием.

Добрый смех допускает самые разнообразные оттенки и формы своего проявления. Один из них то, что мы называем «дружеский шарж». Правда, те, на кого рисуют такие шаржи, далеко не всегда бывают осчастливлены. Очень интересный случай рассказывает Иосиф Игин.

«— У большинства актеров шаржи вызывали улыбки и шутки, и лишь тетя Катя (так ленинградцы называли Е. П. Корчагину-Александровскую) утирала платком слезы.

«Не может быть,— подумал я,— неужели она обиделась?»

Но она тронула меня за рукав и, всхлипывая, сказала:

«Ты, милок, не подумай; нас, актеров, зритель знает, пока мы на сцене, пока мы живем. Ему надо напоминать о нас рисунками, фотографиями... Рисуй нас, голубчик. Конечно, лучше, чтоб это были не шаржи. Но что поделать, если ты по-настоящему не можешь!» (21, 22).

Здесь дружеский шарж граничит с карикатурой. Настоящего тепла в нем, конечно, нет, хотя автор и имел самые лучшие намерения. В этом смысле этот случай не типичен.

В большинстве же случаев добрый смех сопровождается именно чувством душевного тепла. Величайшими мастерами доброго юмора и его литературно-художественного воплощения были Пушкин, Диккенс, Чехов, отчасти Тол-

стой. Мы не будем располагать материал в историко-литературном порядке, а возьмем несколько показательных случаев.

Все знают, что смешны бывают дети, начиная от рождения и кончая годами отрочества. Это чувствовали и художественно передавали такие великие писатели, как Лев Толстой и — в иных формах — Чехов. Толстой отнюдь не юморист и не задается целью вызвать в читателе смех. Но он вызывает в нем невольную улыбку, улыбку сочувствия и одобрения. Чеховские детские типы очень разнообразны. Некоторые из них обрисованы трагически, как, например, Ванька Жуков, который отдан в ученики к сапожнику и пишет письмо на деревню о всех своих горестях. Горести эти изложены детским, наивным и потому слегка смешным языком, но содержание письма потрясает читателя своей ужасающей правдой. Совершенно иной характер имеет, например, рассказ «Детвора», где показаны дети, играющие в лото. Вот как описывается один из играющих мальчиков, Гриша: «Это маленький девятилетний мальчик с догола остриженной головой, пухлыми щеками и с жирными, как у негра, губами». Другой, самый маленький, описан так: «Алеша, пухлый шаровидный карапузик, пыхтит, сопит и пучит глаза на карты». Но Чехов не только описывает наружность детей, но подробно вникает в их психологию и характеры. Наружность в этих случаях не заслоняет, а раскрывает сущность, притом такую, которая вызывает в нас не осуждение, а, наоборот, улыбку. Это касается даже недостатков. Описываемые Чеховым дети отнюдь не идеальны. Гриша играет исключительно из-за денег. «Выиграв, он с жадностью хватает деньги и тотчас прячет их в карман». Сестра его Аня играет не ради денег, а ради того, чтобы обыграть других, и страдает, когда выигрывает не она. Самый маленький, Алеша, любит происшествия. «По виду он флегма, но в душе порядочная бестия»: он счастлив, когда происходит драка. Все это с точки зрения заскорузлой педагогики вовсе не идеально. Представителем такой педагогики выведен Вася, ученик V класса. Вася, входя в столовую, где играют дети, думает про себя: «Это возмутительно! Разве можно давать детям деньги? И разве можно позволять им играть в азартные игры? Хороша педагогика, нечего сказать. Возмутительно!» Но вскоре и он присоединяется к игре. Над Васей Чехов смеется другим смехом, чем над детьми. Так выясняется перед нами сущность доброго смеха, того мягкого юмора, особым мастером которого был Чехов.

Можно ли в свете всего изложенного выше решить, почему дети просто как таковые так часто бывают смешны? Мы видели, что смех возникает при взгляде на внешнее проявление духовной и душевной жизни, причем внешнее проявление заслоняет собой внутреннюю сущность, которая при этом оказывается неполноценной. При взгляде на детей бросается в глаза яркость именно *внешней формы*. Чем колоритнее форма, тем сильнее вызванный ею непроизвольный комизм. Но внешние формы при этом не заслоняют внутренней сущности, а, наоборот, раскрывают ее. Они составляют самую суть детского существа. Здесь не дисгармония, а наоборот — гармония, и эта целостность нас радует.

Другой классический пример доброго юмора — чеховская «Душечка». Душечка — это молодая женщина, которая одного за другим теряет людей, которых она любила. Она как будто не имеет никакого собственного нутра, а всецело входит в интересы тех, кого она любит. Будучи женой театрального антрепренера, она помогает мужу и повторяет все его мнения. После его смерти она выходит за управляющего лесным складом и опять помогает мужу. Самое важное в жизни для нее теперь — тарифы. «Какие мысли были у мужа, такие и у нее». Третья ее привязанность — ветеринар, и теперь она уже больше всего на свете интересуется болезнями скота. Когда ветеринар уезжает навсегда и с ним приходится расстаться, она остается совершенно одна. Теперь «у нее уже не было никаких мнений». Когда же через много лет ветеринар возвращается в город, она всю свою любовь переносит на его девятилетнего сына, помогает ему готовить уроки, заботится о нем и балует его, и теперь она разделяет мнения мальчика о задаваемых баснях и о трудности латинской грамматики.

Кто же Душечка? Положительный тип или отрицательный? И каков здесь смех Чехова? По уровню своей умственной жизни, по полному отсутствию какой бы то ни было самостоятельности во взглядах на жизнь она как будто бы заслуживает насмешки. Но, проявляя свою неспособность к самостоятельному мышлению, она вместе с тем проявляет такую силу нежной женской любви, такую способность всецело отрекаться от себя, такое бескорыстие, что ее отрицательные качества меркнут перед этой неизменной, постоянной способностью глубоко и искренне любить. Замечательно, что чеховская «Душечка» при его жизни не была понята. И. И. Горбунов-Посадов писал Чехову 24 января 1899 года, что «Душенька» (так! — *В. П.*) гоголевская со-

вершенно вещь». В свете того, что выше говорилось о Гоголе, такое мнение надо полностью отвергнуть. Очень высоко ценил этот рассказ Лев Толстой. Дочь Толстого, Татьяна Львовна, писала Чехову 30 марта 1892 года: «Ваша «Душечка» прелесть... Отец ее читал четыре раза подряд вслух и говорит, что поумнел от этой вещи». Но и Толстой, восхищаясь этим рассказом, не понял замысла Чехова. В 1905 году он написал послесловие к этому рассказу, в котором утверждал, что идеал Чехова — женщина развитая и ученая, работающая на пользу обществу. Чехов будто бы хотел посмеяться над жалкой Душечкой, не соответствующей этому идеалу. Однако совершенно очевидно, что идеал равноправия и образ самоотверженной «Душечки» нисколько не исключают друг друга, и Чехов в тонах мягкого юмора опоэтизировал этот прелестный и женственный образ. Чехов, наоборот, недолюбливал ученых женщин. В рассказе «Розовый чулок» он описывает молодую жену, которая без соблюдения орфографии и пунктуации косыми строчками пишет длинное письмо. Муж видит это письмо, упрекает ее в безграмотности. Она тихо плачет, а потом муж жалеет о своих упреках, вспоминает о всех достоинствах своей преданной, любящей и доброй жены, с которой так легко и хорошо жить. «Вспоминается ему при этом, как умные женщины вообще тяжелы, как они требовательны, строги и неуступчивы... Бог с ними, с этими умными и учеными женщинами! С простенькими лучше и спокойнее живется».

Есть теоретики, которые отрицают возможность доброго смеха. Так, Бергсон писал: «Смешное требует для проявления полного своего действия как бы кратковременной анестезии сердца». Это значит, что смеяться можно, только став на время жестоким, нечувствительным к чужой беде. Такое утверждение верно только для насмешливого смеха, связанного с комизмом человеческих недостатков, но ошибочно для других видов его. Другие утверждали как раз обратное. Так, канадский писатель Ликок пишет: «Мне всегда казалось, что настоящий юмор, по самой сути своей, не должен быть злым и жестоким. Я вполне допускаю, что в каждом из нас сидит этакое первобытное дьявольское злорадство, которое нет-нет да и вылезет наружу, когда с кем-нибудь из наших ближних стрясется беда,— чувство, столь же неотделимое от человеческой натуры, как первородный грех. Что ж тут смешного, скажите на милость, если прохожий — в особенности какой-нибудь важный толстяк — вдруг поскользнется на банановой кожуре и

грохнется оземь? А нам смешно». «Так же, как и большинство людей,— пишет он дальше,— я считаю, что юмор прежде всего должен быть беззлобным и не жестоким» (23, 199, 201). Обе точки зрения ошибочны и односторонни. Возражая Бергсону, можно сказать, что добрый смех, не требующий никакой «анестезии сердца», все же возможен, но не прав и Ликок, который считает, что добрый смех — единственно возможный и морально оправданный. Утверждение, что смех аморален, может привести к отрицательному отношению ко всякому смеху вообще. Мы уже видели, что так относился к смеху и сатире Гегель. Но он — далеко не единственный. Такую точку зрения высказывал не кто иной, как Гёте. В беседе с канцлером Мюллером он говорил: «Только тот, кто не имеет совести или ответственности, может быть юмористом»; «Виланд, например, обладал юмором, потому что он был скептичен, а скептики ничего по-настоящему не принимают всерьез»; «Тот, кто по-настоящему серьезно относится к жизни, не может быть юмористом».

Мы можем уважать глубоко серьезное отношение к жизни и к своим обязанностям великого Гёте. Тем не менее умение смеяться вовсе не исключает серьезного отношения к жизни и к своим обязанностям. Пушкин был глубоко серьезным по существу и очень добрым человеком и вместе с тем умел хорошо смеяться.

Ленский и Ольга играют в шахматы.

И Ленский пешкою ладью
Берет в рассеянье свою.

Комизм рассеянности разъяснен выше. Но данный случай не подходит под развитую там теорию. Чем же он отличается? Ошибка Ленского вызвана не мелкими или низменными заботами или побуждениями, а как раз наоборот:

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена.

Глубина и сила любви — вот что приводит здесь к рассеянности, и это Пушкиным подчеркнуто. Добрый юмор Пушкина особенно ясно вскрывается, если сравнить описание бала у Лариных с балом у губернатора в «Мертвых душах». Оба бала описаны юмористически, оба вызывают смех, но смех разный. «Припрыжки, каблуки, усы» не мешают Пушкину любить ту провинциальную дворянскую

среду, которая составляет фон событий романа; бал же у губернатора, описанный Гоголем, раскрывает все убожество и всю низость чиновничье-бюрократического быта губернского города при николаевском режиме. Значение доброго смеха понимал даже Гоголь, смех которого носит совершенно другой характер, чем смех Пушкина. «Засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко добрая душа»,— пишет он в статье по поводу постановки «Ревизора». В «Старосветских помещиках» Гоголь очень близко подошел к тому, что мы назвали здесь добрым смехом. Белинский пишет об этом так: «Вы смеетесь над этою добродушною любовью, скрепленною могуществом привычки и потом превратившеюся в привычку, но ваш смех весело-добродушен, и в нем нет ничего досадного, оскорбительного».

Жан Поль, теоретик комического, несколько лет спустя после того, как он выпустил свою «Пропедевтику эстетики», написал небольшую статью под заглавием «Ценность юмора», в которой он говорит, что юмор помогает жить: «Прочитав и отложив юмористическую книгу, не будешь ненавидеть ни мир, ни даже себя». Это пишет автор многочисленных юмористических произведений, в которых он хотел выразить радость жизни.

Все это характеризует переходный, промежуточный характер доброго смеха между теми видами смеха, которые вызваны недостатками и приводят к насмешке, и теми, в которых смех вызван не человеческими недостатками, а другими причинами и насмешки не содержит.

Глава 22

Злой смех. Смех циничный

Объяснение доброго смеха помогает понять и определить его противоположность — злой смех. При добром смехе маленькие недостатки тех, кого мы любим, только оттеняют положительные и привлекательные стороны их. Если эти недостатки есть, мы их охотно прощаем. При злом смехе недостатки, иногда даже мнимые, воображаемые и присочиненные, преувеличиваются, раздуваются и тем дают пищу злым, недобрым чувствам и недоброжелательству. Таким смехом обычно смеются люди, не верящие ни в какие благородные порывы, видящие всюду одну только фальшь и лицемерие, мизантропы, не понимающие, что за внешними проявлениями

хороших поступков кроются настоящие хорошие внутренние побуждения. Этим побуждениям они не верят. Благородные люди или люди с повышенной чувствительностью, с их точки зрения,— глупцы или сентиментальные идеалисты, заслуживающие только насмешек. В отличие от всех других рассмотренных видов смеха этот ни прямо, ни косвенно не связан с комизмом. Такой смех не вызывает сочувствия.

Таким смехом часто смеются, например, женщины, которых жизнь обманула или которые считают себя несчастными, хотя несчастья может и не быть. Такой смех мнимо-трагичен, иногда — трагикомичен. Хотя такой вид смеха не порожден комизмом, он сам по себе может оказаться смешным и легко может быть осмеян на тех же основаниях, на каких вообще осмеиваются человеческие недостатки. Именно такой смех высмеял Чехов в своей драматической шутке «Медведь». Героиня его — вдова, оплакивающая мужа, запершаяся в своей квартире, ненавидящая и презирающая весь мир, в особенности мужчин. Комизм состоит в том, что вся эта мизантропия наиграна, что за ней не кроется никакого настоящего чувства. К ней в дом врывается кредитор, и создается конфликт. Между ними происходит спор о верности в любви.

«Она. Позвольте, так кто же, по-вашему, верен и постоянен в любви? Не мужчина ли?

Он. Да-с, мужчина!

Она. Мужчина! *(Злой смех.)* Мужчина верен и постоянен в любви!..»

Ремарка «Злой смех» встречается в этой шутке еще раз. Хозяйка уже понравилась гостю, и он ей об этом говорит.

«Он. Вы... мне нравитесь.

Она. *(Злой смех.)* Я ему нравлюсь! Он смеет говорить, что я ему нравлюсь! *(Указывает на дверь.)* Можете!»

Конфликт кончается долгим поцелуем и предложением руки и сердца.

Чехов осмеял такого рода смех, но в жизни он бывает крайне тягостен. Этот смех никогда никого не заражает, он — субъективное достояние тех, кто ему предается, растравляя свои душевные раны. Этот смех может стать объектом комической трактовки, но сам он лежит вне области комизма. Психологически злой смех близок к смеху циничному. И тот и другой виды смеха порождены злыми и злобными чувствами. Но сущность их все же глубоко различна. Злой смех связан с мнимыми недостатками людей, циничный смех вызван радостью чужому несчастью.

Выше мы видели, что вследствие рассеянности, недостатка внимания или неумения приспосабливаться к обстановке и ориентироваться в ней, а иногда и чисто случайно с человеком приключаются маленькие несчастия, которые у присутствующих вызывают смех. Граница между маленькими несчастьями, которые могут вызывать смех, и большими несчастьями, которые смеха вызвать уже не могут, логически не определяется. Она ощущается нравственным чутьем. Чужая беда, безразлично маленькая или большая, чужое несчастье в черством человеке, неспособном перенестись в то, что переживает другой, может вызвать смех, носящий цинический характер. Обычный, насмешливый смех тоже не лишен оттенка жестокости. Но это только оттенок. Здесь не так. Смеются над больными и старыми, которые не могут встать или с трудом ходят, смеются, когда слепой наталкивается на фонарный столб, когда кто-нибудь больно расшибается, когда человека постигает глубокое несчастье (потеря любви), смеются над резкими проявлениями физической боли и т. д. Эта жестокость достигает своих пределов, когда человека нарочно заставляют страдать и потом смеются над ним. Частично такой вид смеха мы наблюдали уже в сказках о шутах. Цинизм подобных сказок смягчается тем, что в сказке события слушателем воспринимаются как вымысел и не соотносятся с реальной жизнью. Кроме того, жестокий шутник в сказке чаще всего шутит над попом или барином, который, по народным представлениям, ни в каких случаях ни малейшей жалости не заслуживает.

Хуже обстоит дело, когда такого рода смех используется в кино, что имеет место в некоторых американских кинокомедиях. Так, в комедии «В джазе только девушки» показывается, как банда преступников врывается в автомобильный гараж, всех работников ставит к стене и молниеносно расстреливает из ручного пулемета. Это считается смешным. Такого рода случаи с искусством не имеют уже ничего общего.

Глава 23

Жизнерадостный смех

Все до сих пор рассмотренные виды смеха были прямо или косвенно связаны с какими-то действительными или мнимыми большими или малыми недостатками тех, кто вызывал смех. Но есть и другие виды смеха, которые, выражаясь философским языком, внеположны по отношению к каким бы то ни было недостаткам людей, то есть не имеют к ним никакого отношения. Эти виды смеха не вызваны комизмом и не связаны с ним. Они представляют собой проблему скорее психологического, чем эстетического порядка. Они могут стать предметом смеха или насмешки, но сами никакой насмешки не содержат. Так как они прямо не связаны с проблемой комизма, они могут быть рассмотрены очень коротко. Это прежде всего смех радостный, иногда совершенно беспричинный, или возникающий по любым самым ничтожным поводам, смех жизнеутверждающий и веселый. «Смех без причины — лучший смех на свете»,— говорит Тургенев в повести «Ася». Чехов пишет Суворину: приехала «известная Вам Наташа Линтварева, привезшая с юга жизненную радость и хороший смех».

Первая улыбка ребенка радует не только мать, но и всех окружающих. Подросши, ребенок радостно смеется всякому яркому и приятному для него проявлению жизни, будь то новогодняя елка, или новая игрушка, или попавшие на него брызги дождя. Есть люди, которые эту способность смеха сохраняют на всю жизнь. Таким смехом смеются люди, от рождения веселые и жизнерадостные, добрые, расположенные к юмору. Доказывать желательность и всяческую пользу, в том числе общественную, такого вида здорового смеха — значит ломиться в открытые ворота. К области эстетики такой вид смеха относится лишь постольку, поскольку он может быть изображен в искусстве.

Есть эстетики, которые делят смех на субъективный и объективный. Границы здесь провести очень трудно. Но если это деление правильно, любой вид простого радостного смеха может быть отнесен к смеху субъективному. Это не значит, что для такого смеха нет объективных причин. Но эти причины — часто только поводы. Кант называет этот смех «игрой жизненных сил». Такой смех вытесняет всяческие отрицательные переживания, делает их невозмож-

ными. Он тушит гнев, досаду, побеждает хмурость, поднимает жизненные силы, желание жить и принимать в жизни участие. Все это достаточно ясно и не требует особых доказательств.

Глава 24

Обрядовый смех

Что смех поднимает жизненные силы и жизнеспособность, замечено уже очень давно. На заре человеческой культуры смех входил как обязательный момент в состав некоторых обрядов.

На взгляд современного человека нарочитый, искусственный смех есть смех фальшивый и вызывает в нас осуждение. Но так смотрели не всегда. Смех в некоторых случаях был обязателен так же, как в других случаях обязательным был плач, независимо от того, испытывал человек горе или нет. Подробное изучение этого вида смеха не может входить в нашу задачу, тем более что он уже изучен *. Мы изучаем материалы XIX—XX веков. Но для того чтобы понять некоторые из этих материалов, необходимы экскурсии в прошлое.

Некогда смеху приписывалась способность не только повышать жизненные силы, но и пробуждать их. Смеху приписывалась способность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова. Это касалось как жизни человека, так и жизни растительной природы. Очень интересен в этом отношении древнегреческий миф о Деметре и Персефоне. Деметра — богиня плодородия. Аид, бог подземного царства, похищает у нее дочь Персефону. Богиня отправляется ее искать, но не может найти. Она погружается в свое горе и перестает смеяться. От горя богини плодородия на земле прекращается произрастание трав и злаков. Тогда служанка Ямба совершает непристойный жест и тем заставляет богиню смеяться. С смехом богини природа вновь оживает, на землю возвращается весна. Это один из эпизодов мифа.

Есть множество свидетельств о том, что человеческое мышление некогда не делало различий между плодородием земли и плодовитостью живых существ. Земля в антично-

---

* См.: В. Я. Пропп, Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне).— «Ученые записки ЛГУ», 1939, № 46 (здесь же литература вопроса). См. также: В. Я. Пропп, Русские аграрные праздники, (гл. VI — «Смерть и смех», стр. 68—105).

сти воспринималась как женский организм, а урожай — как разрешение от бремени. Фаллические процессии античности возбуждали всеобщий смех и веселье, и этот смех и всё, что с ним связано и чем он вызван, должно было воздействовать на урожай. Есть теоретики и историки литературы, которые к таким процессиям возводят происхождение комедии.

Концепции о жизнедательной силе смеха прослеживаются не только в античности, но и в других ранних представлениях, относящихся к родовому строю. Древние якуты поклонялись богине родов Ийехсит. Эта богиня навещает рожениц и помогает им тем, что во время родов сильно смеется. Смех у некоторых народов когда-то был обязательным во время обряда посвящения при наступлении половой зрелости, сопровождая момент символического нового рождения посвящаемого. Смех способствовал воскрешению из мертвых. В средние века был распространен так называемый пасхальный смех: на пасху в католических странах во время церковной службы священник смешил прихожан непристойными шутками, чтобы вызвать у них смех. Религия умирающего и воскресающего божества в своих основах есть религия земледельческая: воскресение божества знаменует воскресение к новой жизни всей природы после зимнего сна. Воскресению природы способствуют разгульные праздники, во время которых допускаются всяческие вольности.

В сказочном фольклоре поэтическим отголоском этих представлений служит образ царевны, от улыбки которой расцветают цветы. То, что сейчас — поэтическая метафора, было некогда предметом веры: улыбка богини земледелия возвращает умершую землю к новой жизни. Апрельские шутки, которые должны вызывать смех, производящиеся только в апреле, весной, когда расцветает вся природа, дожили до сегодняшнего дня. Это последнее звено некогда имевшей место широкой обрядности, связанной со смехом.

Этих немногих материалов достаточно, чтобы подвести к объяснению некоторых, еще не рассмотренных, видов смеха.

Глава 25

Разгульный смех

До сих пор мы говорили о смехе как о чем-то едином по степени интенсивности. Между тем смех имеет градации от слабой улыбки до громких раскатов безудержного хохота. Мы отмечали также известную сдержанность в применении средств комизма. Выше, говоря о Гоголе, мы имели случай наблюдать, что одно из проявлений силы и мастерства гоголевского комизма состоит в некоторой сдержанности и в чувстве меры. Наличие границ, некоторой сдержанности и чувства меры, в пределах которых явление может восприниматься как комическое и нарушение которых прекращает смех,— одно из достижений мировой культуры и литературы. Но такую сдержанность ценили далеко не всегда и далеко не везде.

Если нас сейчас привлекает наличие каких-то границ, то некогда привлекало, наоборот, отсутствие границ, полная отдача себя тому, что обычно считается недопустимым и недозволенным и что вызывает громкий хохот. Такой вид смеха очень легко осудить и отнестись к нему высокомерно-презрительно. В буржуазных эстетиках этот вид смеха отнесен к самым «низменным». Это смех площадей, балаганов, смех народных празднеств и увеселений.

К этим празднествам относятся главным образом масленица у русских и карнавал в Западной Европе. В эти дни предавались безудержному обжорству и пьянству и самым разнообразным видам веселья. Смеяться было обязательным, и смеялись много и безудержно. Этот вид веселья очень рано проник в литературу Западной Европы. Самым замечательным представителем его был Рабле. В русской средневековой литературе эти празднества отражения не нашли, так как по внешним формам эта литература носила клерикальный характер. Настоящий домен Рабле — смех безграничный и безудержный. Мы сейчас далеко не всегда положительно воспринимаем Рабле. Но дело науки не только в том, чтобы оценить, но прежде всего в том, чтобы объяснить и осмыслить. По примеру Бахтина этот вид смеха можно назвать смехом раблезианским. Он сопровождается безудержным чревоугодием и другими видами распущенности. Чревоугодие мы осуждаем, и потому раблезианский смех нам чужд. Однако такое осуждение имеет не только психологический, но и социальный характер. Оно характерно для такого слоя людей, которые знают, что такое хоро-

ший аппетит, но не знают и никогда не знали, что такое страшный и длительный голод.

На длительное голодание и недоедание было обречено европейское крестьянство всех стран, особенно в средние и следующие за ними века. С точки зрения этих слоев населения, наесться и напиться досыта, до полного насыщения, до потери сознания, не признавая никаких ограничений и границ,— это не только не предосудительно, а наоборот — это великое благо. Такому чревоугодию предавались совместно, всенародно в дни больших празднеств. Эти празднества сопровождались громким и торжествующим хохотом. Но это смех уже не насмешливо-сатирический, а совершенно иной: громкий, здоровый, безудержный, смех удовлетворения. Ни одна из теорий комического, от Аристотеля и до наших курсов эстетики, к этому виду смеха не подходит. Он выражает *анималистическую радость* своего физиологического бытия.

Не случайно, что такому веселью предавались только в определенные сроки, преимущественно в период зимнего солнцеворота и на масленицу. Это остаток раннеземледельческих обрядовых празднеств, рассмотренных в предыдущей главе, проведение которых должно было помочь земле проснуться к новой жизни и к новому рождению.

В раннем средневековье Новый год праздновался в день весеннего равноденствия. С перенесением празднования Нового года на сентябрь, а впоследствии на январь, мартовское праздничное веселье у нас было приурочено к масленице, в Западной Европе — к карнавалу. Таково происхождение повсеместного обычая безудержного чревоугодия накануне так называемого великого поста.

К этому надо прибавить, что некогда имелось поверье, которое гласило: «То, что ты делаешь в день Нового года, ты будешь делать весь год». Это так называемая «магия первого дня». Против такого суеверия восставал уже Иоанн Златоуст в Византии. По его словам, христиане «верят, что если проведут новолуние сего месяца (то есть января.— *В. П.*) в довольстве и веселье, то и целый год будет для них таким же» *. Поверье это давно было забыто, а связанные с ним обычаи остались, так как отвечали потребностям народа.

В своей книге о Рабле М. М. Бахтин убедительно доказал, что образы Рабле, а также стиль и содержание его

* Подробнее об этом см.: В. Я. Пропп, Русские аграрные праздники, стр. 25.

творчества коренятся в народных празднествах, когда предавались безудержному веселью.

Обжорство — не единственный фактор раблезианского смеха, основанного на фольклоре. Выше мы говорили о том комизме, который определяется некоторой долей неприличия. То, что в классической русской литературе подается завуалированно, в фольклоре, а также у Рабле и в некоторой части западноевропейской средневековой литературы изображается не только открыто, но с нарочитым подчеркиванием и преувеличениями. Есть категории сказок, которые никогда не увидят света. Это так называемые «Заветные сказки». Афанасьев издал некоторые из них анонимно в Швейцарии.

В знаменитом сборнике Кирши Данилова есть веселые скоморошины, которые никогда не будут напечатаны. Специалистам они известны по рукописи и по научному изданию, не поступившему в продажу. Белинский знал такие сказки по устному исполнению. О них он пишет в письме к Гоголю из Зальцбрунна: «Про кого русский народ рассказывает похабную сказку? Про попа, попадью, попову дочь и попова работника».

Во время народных праздников, на святках, на масленицу, на троицу, в Иванову ночь предавались разгулу. Допускаемая в эти сроки свобода также имела обрядово-магическое происхождение, как и неумеренность в еде. Полагали, что усиленная сексуальная активность способствует плодородию земли. Земля мыслится как рождающая мать, пахота и посев ассоциируются с тем, как зарождается жизнь живых существ. Соответствующие факты хорошо известны в этнографии, и здесь нет необходимости их приводить и повторять. От античных дионисий и сатурналий до европейских народных празднеств, не всюду исчезнувших и поныне, тянется одна линия развития. Разгул сопровождается хохотом и весельем, которому также приписывали магическое воздействие на природу: от смеха расцветает земля. Этот вид смеха также имеется у Рабле, о чем М. М. Бахтин пишет следующим образом: «В произведении Рабле обычно отмечают исключительное преобладание материально-телесного начала жизни: образов самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни» (7, 48).

Мы знаем теперь, почему это так. Но происхождение этого вида смеха не объясняет сохранность и длительность его жизни в народной среде. Историко-этнографические основы были давно забыты: празднества остались не потому, что им приписывалось влияние на урожай, а потому,

что они давали исход веселья и радости жизни. Но были и другие причины, почему эти празднества так долго держались. Праздничный разгул и смех были некоторым проявлением протеста против угнетающей аскетической морали и несвободы, налагаемых церковью и всей совокупностью социального строя феодального средневековья. Недаром в русском фольклоре подобные сказки рассказывались преимущественно о попах, как это отметил и Белинский. Бахтин говорит: «Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной и серьезной (по своему типу) культуре церковного и феодального средневековья» (7, 6, 92); «Смех, вытесненный в середине века из официального культа и мировоззрения, свил себе неофициальное, но почти легальное гнездо под кровлей каждого праздника». «Понимали, что за смехом никогда не таится насилие, что смех не воздвигает костров, что лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, что смех не создает догматов и не может быть авторитарным, что смех знаменует не страх, а сознание силы... Поэтому стихийно не доверяли серьезности и верили праздничному смеху» (7, 107).

Все эти явления ставили в тупик буржуазных эстетиков, которые относились к ним с величайшим презрением, но не могли их объяснить. Одна из попыток объяснения принадлежит Фолькельту и сводится к тому, что, смеясь над неприличием, мы избавляемся от животного начала. Эта теория явно идет от аристотелевской теории катарсиса — очищения, ослабления напряжения, которым он объясняет воздействие на нас трагедии. Учение о трагедии механически применено к комическому. Выше была сделана попытка объяснить все виды комизма, связанные с вниманием к человеческому телу. Рассмотрено также было комическое преувеличение — гипербола. Гипербола в применении к физиологии человеческой жизни имеет, как мы видели, глубокие ритуальные корни. В одних социальных слоях, в одну эпоху эта гипербола в применении к явлениям физиологии усиливает смех, пробуждая в человеке радость своего телесного бытия, в других же социальных слоях и в другие эпохи такое преувеличение физиологических начал смеха уже не возбуждает.

Глава 26

Заключение. Дополнения и итоги

Нами рассмотрен далеко не весь материал, который надо было бы рассмотреть. Но где-то надо поставить точку. Точку можно поставить тогда, когда начинает вырисовываться повторяемость и когда можно подвести итоги с некоторой долей уверенности или хотя бы вероятности.

В свете приведенных материалов теперь можно ответить на ряд вопросов, на которые до этого ответить было бы затруднительно.

Один из главнейших — это вопрос о том, сколько родов или сколько видов комизма и смеха можно вообще установить?

Выше было выделено *шесть* разных видов смеха, определенных в основном по психологической окраске их. Все эти виды смеха возможны как эстетическая и как внеэстетическая категория.

Число видов смеха можно было бы увеличить. Так, физиологи и врачи знают истерический смех. Случай такого смеха мастерски описан Чеховым в «Дуэли». Чехов мог это сделать потому, что был не только великим писателем, но и прекрасным врачом. Чисто физиологическое явление представляет собой также смех, вызванный щекоткой. Эти два вида смеха представляют собой только внеэстетические категории, то есть они не могут служить художественными средствами создания комического эффекта, хотя могут быть художественно описаны и изображены. Так, щекотка изображена в знаменитом романе Гриммельсгаузена «Симплициссимус», действие которого развивается во время Тридцатилетней войны. Солдаты подвергают крестьянина пытке путем щекотки, чтобы выпытать у него, где спрятаны сбережения.

Что возможные виды смеха, рассмотренные с точки зрения психологической окраски, далеко не исчерпаны, это довольно очевидно. Рассмотренные виды дают очень приблизительное представление. Для наших целей полный исчерпывающий каталог всех возможных видов и разновидностей смеха значения не имеет. Для нас важны те виды смеха, которые прямо или косвенно связаны с проблемами комизма, и здесь нет необходимости в эмпирически составленном списке, здесь достаточно установить некото-

рые основные категории. Из приведенных материалов вытекает, что наиболее тесно связан с комизмом тот вид смеха, который мы назвали *смехом насмешливым*. Это наиболее часто встречающийся в жизни и в искусстве вид смеха. Этот же вид смеха стабильно связан с комизмом. Это и понятно. Комизм всегда связан с обнаружением явных или скрытых недостатков того, кто или что возбуждает смех. Это не всегда очевидно, не всегда лежит на поверхности, но всегда может быть показано совершенно точно. Отсюда вытекает, что род комизма только один, разнообразие же есть разнообразие видов и разновидностей. Виды можно определять и располагать по-разному. Мы расположили их по формам комизма, что совпадало с расположением по причинам смеха. Такое расположение и изучение каждой из этих форм привело к заключению, что сущность их везде в основном одна и та же и что, следовательно, единая теория комизма возможна. Это смутно чувствовали теоретики разных толков. Но они давали свои определения исходя из чисто теоретических, абстрактных предпосылок. Мы исходили из изучения фактов, и это изучение показало, что́ именно из существующих определений сущности комизма, с нашей точки зрения, оказалось правильным и что — нет. К этому теперь и надо обратиться.

Мы не будем вдаваться в подробную полемику. Любая полемика бесплодна, если она не служит целям конструктивного определения истины на иных началах, чем это делалось в трудах тех, чьи положения оспариваются. В этих целях необходимо кратко коснуться тех определений сущности комического, которые давались: критика недостатков или ошибок поможет избежать этих ошибок. Что же из изложенных в первой главе теорий можно принять, а что нет?

Преобладающее большинство теоретиков утверждает, что комизм обусловливается противоречием между формой и содержанием, видимостью и сущностью и т. д. Формулировки довольно разнообразны, но это не меняет сути дела. Такая точка зрения высказывалась на заре эстетики, высказывается она и сейчас. Верна она или нет?

Выше, во введении, мы в общих чертах высказывали сомнения в правомерности такой теории. Сомнения эти были и у некоторых эстетиков прошлого. Фолькельт мимоходом бросил такую фразу: «Нормы единства содержания и формы верны и для комического».

Чтобы правильно решить этот вопрос, необходимо установить, в чем и где усматривается это противоречие. Если

оно усматривается внутри художественных произведений, словесных или изобразительных, то эта теория несомненно ошибочна и совершенно неприемлема. В самом деле: где противоречие между формой и содержанием в «Ревизоре» Гоголя или в комедиях Шекспира, Мольера, Гольдони и многих других или в любых юмористических рассказах? Наоборот, во всех этих случаях мы имеем полное соответствие формы и содержания. То, что Гоголь хотел сказать в «Ревизоре» («содержание», «сущность»), могло быть выражено только в форме этой комедии («форма», «видимость»). Чем писатель талантливее, тем теснее будет единство формы и содержания. «Форма» и «содержание» — понятия, применимые преимущественно к произведениям искусства. Понятия же «видимость» и «сущность» — понятия более широкие и применимы к миру окружающих нас в текущей жизни явлений и предметов. Может быть, это учение, ошибочное для произведений искусства, верно для реальной жизни, не отраженной в искусстве? Чтобы проверить, так это или нет, можно взять любой случай из жизни, при котором люди будут смеяться. Человек несет кулек с яйцами, кулек разорвался, яйца высыпались и превратились в жидкое месиво. Все смеются. Можно привести и другие примеры. Где же в этом случае сущность и где видимость и в чем их противоречие? Эта теория не годится и для объяснения смешного в жизни.

Мы не будем останавливаться на других формулировках, основанных на применении понятия противоречия. Так, есть теоретики, определяющие природу комического через противопоставление возвышенного и низменного, идеального и реального, великого и малого и т. д. Такие противопоставления не объясняют сущности комизма. Уже выше указывалось, что комическое противоположно не возвышенному или идеальному, а серьезному; если человек уронил и разбил яйца или если Иван Никифорович застрял в дверях из-за своей толщины, то эти случаи не противоположны возвышенному или трагическому, а лежат *вне* их области.

Но, может быть, противоречие кроется не внутри объекта смеха, а внутри субъекта, смеющегося человека? Такое предположение может быть отвергнуто без особых доказательств. Правда, возможны случаи, когда человек смеется над самим собой; тогда человек раздваивается, являясь одновременно субъектом и объектом смеха, но это не объясняет природы противоречия, будто бы вызывающего смех. Таким образом, нет противоречия в объекте комиз-

ма, будь то произведение искусства или случай из жизни. Нет его и в субъекте смеха. Не этим вызван смех.

Но есть противоречие иного порядка, противоречие, лежащее не в объекте смеха и не в субъекте его, а в некотором их взаимоотношении; точнее, противоречие, вызывающее смех, есть противоречие между чем-то, что, с одной стороны, кроется в смеющемся субъекте, в человеке, который смеется, и, с другой стороны, тем, что ему противостоит и открывается в окружающем его мире, предметом его смеха.

Мысль Фишера, что «комическое есть понятие соотносительное», правильна, если эту соотносительность искать не внутри объекта смеха и не в субъекте, а *в их взаимосвязи.* При таком понимании противоречия первое условие комизма и вызываемого им смеха будет состоять в том, что у смеющегося имеются некоторые представления о должном, моральном, правильном, или, вернее, некоторый совершенно бессознательный инстинкт того, что с точки зрения требований морали или даже просто здравой человеческой природы понимается как должное и правильное. В этих требованиях нет ничего ни величественного, ни возвышенного, это инстинкт должного. Этим объясняется, что люди, не имеющие моральных убеждений, люди холодные, черствые, тупые не могут смеяться.

Второе условие для возникновения смеха есть наблюдение, что в окружающем нас мире есть нечто, что противоречит этому заложенному в нас инстинкту должного, не соответствует ему. Короче говоря, смех вызван наблюдением некоторых недостатков в мире человеческого обихода.

Противоречие между этими двумя началами есть основное условие, основная почва для возникновения комизма и вызываемого им смеха.

Из этого вытекает, что правы были те теоретики, которые утверждали, что комическое определяется наличием чего-то низменного, мелкого, каких-то недостатков. Изучение этих недостатков показывает, что в конечном итоге эти недостатки всегда сводятся или сводимы к недостаткам *духовного* или *морального* порядка: эмоций, морального состояния, чувства, воли и умственных операций. Недостатки физического порядка при этом рассматриваются либо как сигнал внутренних недостатков, либо как нарушение тех закономерностей в пропорциях, которые ощущаются нами как целесообразные с точки зрения законов человеческой природы.

Как мы видели, такие утверждения делались много раз от Аристотеля и до наших дней. Ибергорст составил даже каталог всех человеческих недостатков, вызывающих смех, и хотя этот каталог сам по себе ничего не объясняет, против него ничего нельзя и возразить: эмпирически здесь все верно, хотя здесь еще нет теории. «Никакое совершенство никогда не вызывает смеха»,— говорит Брандес.

Но всего этого еще недостаточно, чтобы объяснить, в каких условиях такое противоречие комично. Противоречие между моими представлениями о должном и тем, что я вижу на самом деле, может вызвать не смех, а совершенно другую реакцию. Людские недостатки мы видим на каждом шагу, но эти недостатки нас могут не смешить, а глубоко и серьезно огорчать, возмущать, вызвать в нас негодование, совершенно несовместимое со смехом.

Нам неоднократно приходилось говорить, что смех наступает только в тех случаях, если недостатки носят мелкий характер и не достигают такой степени преступности или порочности, которые вызывали бы в нас омерзение или высшую степень возмущения и негодования. Точной границы здесь нет, она зависит от умонастроения смеющегося или не смеющегося. Обо всем этом говорилось выше, и здесь нет необходимости повторяться.

Но и это еще не определяет специфической сущности комизма. Мы повседневно видим множество недостатков не только крупных, но и мелких, но смеемся мы далеко не всегда. Это ставит перед нами задачу определить более точно, когда и при каких условиях наступает смех, дать более точную и развернутую характеристику условий комизма.

Изучение фактов показало, что насмешливый смех всегда вызван изобличением недостатков внутренней, духовной жизни человека. Эти недостатки касаются области моральных основ, волевых побуждений и умственных операций. Во многих случаях недостатки самоочевидны и не требуют особого изобличения. Так, мелкое плутовство, муж под башмаком жены, очевидная ложь, очевидная глупость или несуразность суждений комичны сами по себе. Они, так сказать, саморазоблачаются очевидностью. Но в большинстве случаев дело обстоит не так. Недостатки скрыты и требуют разоблачения. Искусство или талант комика, юмориста, сатирика состоят в том, чтобы, показывая объект насмешки с его внешней стороны, таким путем раскрыть его внутреннюю недостаточность или несостоятельность.

Смех вызван некоторым подсознательным умозаключением от видимого к тому, что за этой видимостью кроется. Это умозаключение может состоять также в том, что за видимой оболочкой не содержится *ничего*, что она *скрывает пустоту*. Смех наступает тогда, когда это открытие делается внезапно и неожиданно, когда оно носит характер первичного открытия, а не повседневного наблюдения, когда оно имеет характер более или менее внезапного обличения. Общую форму теории комического можно выразить так: мы смеемся, когда в нашем сознании положительные начала человека заслоняются внезапным открытием скрытых недостатков, вдруг открывающихся сквозь оболочку внешних, физических данных.

Раскрытие внутренних недостатков может быть произведено различными способами. Важнейшие из них перечислены, и здесь нет необходимости повторяться. Подводя итоги, можно сказать, что разнообразие форм проявления подчинено единой закономерности, общей для всех форм насмешливого смеха, и эту закономерность надо показать.

Очевидна она, например, для тех случаев, когда насмешке подвергаются физические недостатки. При ближайшем рассмотрении обнаружится, что смех над физическими недостатками есть смех над недостатками духовного порядка. На первый взгляд может казаться, что эти физические недостатки не обязательно говорят о недостатках моральных или вообще внутренних. Но это только логические рассуждения. Внешний недостаток чисто инстинктивно рассматривается как некий знак внутренней неполноценности. Внешний недостаток сам по себе не смешон. Внутренний недостаток сам по себе также не смешон. Смех наступает тогда, когда внешний недостаток воспринимается как сигнал, как знак внутренней недостаточности или пустоты. Всматриваясь в художественные произведения, мы легко обнаружим, что писатель или рисовальщик наделяет физическими недостатками такие образы, которые он хочет осудить со стороны моральной, или внутренней, или социальной.

Недостатки, которые вскрываются таким путем,— в основном недостатки морального порядка в широком смысле этого слова. Но есть недостатки и иного порядка, которые вскрываются таким же путем и вызывают смех.

В нормальном и здоровом человеке заложен не только инстинкт должного в моральном отношении, но и некоторое чувство внешних, природных норм вообще, чувство некоторой гармоничности, составляющей закон природы и

целесообразности с точки зрения этих законов. Нарушение этих норм испытывается как недостаток, вызывающий смех. Мы уже указывали, что жираф смешон не в силу каких-то моральных недостатков, а вследствие своей непропорциональности. Поэтому правы были те теоретики, которые утверждали, что смешное связано с безобразным. Прекрасное и гармоничное не может быть смешным ни в каких случаях.

Мелкие внутренние недостатки смешны, смешны и внешние недостатки. Их искусное соединение, демонстрация одних через другие представляют собой высшую степень комизма и вызывают взрыв хохота.

Видя дисгармоничность или внешнее безобразие, человек совершенно невольно воспринимает это как показатель более глубоких и важных недостатков. При здравом последующем размышлении это может оказаться вовсе не так. Но смеющийся человек не размышляет. Размышлять он может позже, и если первое впечатление оказалось обманчивым, комизм и смех исчезают.

Реакции смехом имеют место как при наличии этих недостатков в жизни, так и при изображении их в искусстве.

Что комизм характеров также основан на манифестации человеческих недостатков, совершенно очевидно и не требует особых доказательств. Характер становится смешным тогда, когда он проявляет себя вовне. Наша оценка человека, пока мы его еще не узнали, непроизвольно положительна; не зная человека, мы ожидаем или предполагаем в нем наличие некоторых положительных качеств. Эти ожидания не сбываются. Мы это внезапно открываем. Человека мы приняли за другого, ошиблись в нем. То же происходит, когда мы одного принимаем за другого не только в моральном отношении, но и в более широком смысле, когда за предполагаемым высшим выступает низшее. На этом основаны всяческие «qui pro quo»: проезжего принимают за ревизора, плута за миллионера, Остап Бендер выдает себя за чемпиона по шахматам, хотя он не знает даже ходов, и т. д.

Во всех приведенных случаях речь шла не только о факторах морального, но и волевого свойства. Наличие сильной воли само по себе рассматривается как благо, которое ценится высоко. Дефекты волевой сферы могут быть двоякими: воля может быть слаба (под башмаком жены) или она может быть направлена на ничтожные, низменные цели. В последнем случае мы имеем частное проявление мелкого аморализма. Смех наступает тогда, когда воля

вдруг оказывается посрамленной и терпит крушение, когда это крушение становится видимым для всех через внешние его проявления. Сущность комизма здесь та же, что и описанная выше.

Говоря, что комизм возможен только при проявлении духовной жизни человека, мы должны рассмотреть условия, при которых комичной может стать умственная жизнь человека.

Мы ценим ум и осуждаем слабость или недостаточность его. Ошибочность умственных операций, глупость становятся смешными тогда, когда они неожиданно проявляются вовне. Ошибка мысли, проявленная наружу, как бы вычеркивает из сознания или чувства, или инстинкта смеющегося все другие качества того, над кем смеются. Даже умные люди могут говорить и совершать глупости. Наличие у них ума не спасает их от смеха над ними, так как в момент, когда говорится или совершается глупость, наличие ума в расчет не принимается. Алогизм изобличает себя либо совершенно очевидной нелепостью доводов или умозаключений, или в дурацких поступках, которые являются следствием недостаточности ума. Фольклор всех народов пестрит действиями дураков, совершающих самые нелепые поступки, вызывающие дружный смех.

Менее очевидно, что и комизм языкового характера основывается на тех же началах, что и другие виды комизма, но это все же так, о чем достаточно говорилось выше и чего нет необходимости здесь повторять.

Нами далеко не исчерпаны все возможные случаи проявления комизма в жизни и в произведениях искусства. Общая тенденция намечается, постепенно вырисовывается закон. Здесь нужно еще оговориться, что фактически явления комического не отделены одни от других; это сделано здесь в целях ясности изложения, что они очень тесно связаны между собой, так что часто нельзя сказать, к какому именно виду комизма тот или иной случай относится. Они относятся к нескольким видам сразу. Например, когда в народном анекдоте рассказывается, что дурак пилит сук, на котором сидит и не слушает предупреждений прохожего, а потом падает на землю или в воду, то мы имеем явление алогизма с последующим посрамлением воли. Иван Никифорович смешон не только потому, что он толст, но и потому, что он идет в суд по совершенно ничтожному и недостойному поводу. Рассказ Чехова «Лошадиная фамилия» комичен одновременно потому, что комичны рассеянность и забывчивость, и потому, что он построен по прин-

ципу «много шума из ничего». Чем талантливее писатель, тем сложнее, многообразнее мотивы его творчества. Как уже указывалось, первым мастером в мировой литературе, по нашим данным, оказался Гоголь.

Так постепенно вырисовывается некоторая общая закономерность, которая пронизывает все виды насмешливого смеха и связанного с ним комизма. Мы не будем выводить общей формулы этого закона, так как всякая формула сужает сущность изучаемого явления и не показывает всего богатства и разнообразия форм проявления, затушевывает оттенки. Мы не исчерпали всех возможных случаев, так как это очень раздуло бы размер работы и сделало ее тяжеловесной, но не усилило бы ее убедительности. Проблема может быть решена на выборочном материале, который каждый интересующийся этой проблемой может дополнить и расширить.

Необходимо уточнить еще некоторые частности.

Во всех приведенных нами случаях открытие недостатков окружающих нас людей и другие подобные же открытия только тогда приводят к смеху, когда они *неожиданны*. Это один из общих законов комизма вообще. Анекдот вызывает у нас смех своим неожиданным остроумным концом. Но тот же анекдот, услышанный во второй, или в третий, или в четвертый раз, смеха не вызывает, так как неожиданности уже нет. Взрыв смеха есть некоторый скачок. В произведениях словесного искусства этот скачок иногда может быть до некоторой степени подготовленным, мы иногда ожидаем, что будет дальше, но смех все же разражается внезапно. Это обстоятельство замечено уже давно и высказывалось неоднократно. «Смех есть аффект, [проистекающий] из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» (Кант); «Смех возникает... из внезапно постигнутого несоответствия между понятием и репликой» (Шопенгауэр). Определяя сущность остро́ты, Чернышевский пишет: «Сущность ее... неожиданное и быстрое сближение двух предметов, в сущности принадлежащих совершенно различным сферам понятий».

Раз сделанное открытие или наблюдение, вызвавшее внезапный смех, при повторении смеха уже не вызывает. Правда, смотря хорошую, талантливую комедию вторично или даже чаще, мы будем смеяться и во второй и в третий раз. Но смех этот будет слабый, тихий, смех про себя. Это не будет взрыв или раскат, как при первом восприятии. Такой слабый, тихий смех содержит примесь эстетического наслаждения происходящим на сцене или на экране. Та-

кой смех вызывает только хорошая, талантливая комедия. Плохой фарс или водевиль, смешивший нас в первый раз неожиданностью комических ситуаций или реплик, при повторном посещении вызывает уже скуку.

Неожиданность приводит и к другому свойству смеха: смех может быть только кратковременным. Исконная форма смеха — внезапный взрыв, вспышка, которая так же быстро проходит, как возникает. Комедия может длиться долго, но смех не может длиться непрерывно во время всех пяти актов. Хорошая комедия или кинокомедия сопровождается периодическими, более или менее частыми раскатами смеха, но не сплошным смехом. Нет никаких рамок или границ, указывающих, сколько времени смех может продолжаться. Если он длителен, он все же всегда состоит из суммы взрывов. Так, например, можно смеяться минуту-другую, в разных интонациях повторяя одно и то же поразившее нас смешное или остроумное слово, или смешную глупость, или реплику, но долго это продолжаться не может. Иногда смех может продолжаться, усиливаясь, и дойти до того, что человек теряет равновесие и «падает со смеху» в буквальном смысле этого слова. Есть даже люди, которые от смеха катаются по полу. Сколько времени можно смеяться естественным смехом, это зависит от индивидуальных особенностей, но такой смех не может продолжаться долго. В «Женитьбе» есть сцена, когда Кочкарев продолжительно смеется над одураченной им свахой. Хорошие артисты меняют характер смеха, смеясь то более тонким и высоким, то более низким, раскатистым смехом на разные лады. Этот смех заражает слушателей; хорошие артисты угадывают, когда надо перестать. Стоит артисту хоть немножко переборщить, переиграть, смеяться хотя бы на несколько секунд дольше, как слушатели уже перестанут смеяться, а если смех продолжается еще дольше, они будут уже с некоторой досадой ждать, когда же это кончится.

Смех не может продолжаться долго; долго может продолжаться улыбка.

Приведенная нами теория дает возможность решить еще некоторые частные вопросы, связанные с проблемой смеха. Так, много писалось о том, чем вызвано доставляемое смехом удовольствие. По нашим данным, два основных вида смеха, смех насмешливый и смех жизнерадостный, должны объясняться по-разному. При насмешливом смехе человек невольно сравнивает того, над кем смеется, с самим собой и у себя этих недостатков не предполагает.

Такое объяснение впервые было дано Гоббсом. Он искал причину удовольствия от комического в чувстве нашего превосходства над слабостями того, кто осмеивается. Независимо от Гоббса это утверждали и другие. Очень ясно эту точку зрения выразил Чернышевский: «Смеясь над глупцом... я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства».

Один из компонентов чувства удовольствия состоит в том, что «я не такой, как ты». Смеется умный над глупым; если глупец смеется над умным, он в этот момент считает себя умнее, чем тот, над кем он смеется. Это же касается и других плохих качеств, в которых мы подозреваем других, но не допускаем их для себя. Это утверждалось несколькими теоретиками, причем чувство своего превосходства почему-то иногда называют фарисейским. Так, де Гроос пишет: «Все комическое вызывает в нас приятное фарисейское чувство, что мы не таковы, как этот человек». Однако в этом удовольствии ничего фарисейского нет. Скорее, оно основано на признании необходимости в мире некоторых положительных начал морального и иного характера, которыми другой не обладает, но которыми я обладаю. Это удовольствие сразу исчезает, как только мы сами становимся объектом смеха. Обращение городничего к зрителям в последней сцене «Ревизора»: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» — сразу уничтожает эффект комизма. Нечто сходное имеется в сцене чтения письма Хлестакова. Его читают вслух, оно переходит из рук в руки. Это письмо кажется читающему смешным только до тех пор, пока дело не касается самого читающего. Почтмейстер, читая письмо, вдруг запинается: «Ну, тут он и обо мне тоже неприлично выразился». Но письмо все же читают, и теперь осмеянным оказывается почтмейстер.

По нашим данным, в основе такого удовольствия лежит не фарисейское чувство, а все тот же *инстинкт должного*. Это чувство имеет, наоборот, глубоко моральный характер. Видя, что зло изобличается, а тем самым подвергается посрамлению и наказанию, мы именно от этого испытываем удовлетворение и удовольствие. В таком чувстве есть элемент злорадства, но злорадство это есть одновременно чувство торжествующей справедливости. Имелись и другие объяснения. При смехе происходит некоторая разрядка напряжения, и эта разрядка будто бы и доставляет удовольствие. Такую точку зрения особенно подчеркивал Фолькельт: «Освобождение от напряжения одновременно представляет собой облегчение». Эта теория имеет неко-

торую долю вероятности только для тех случаев, когда комический исход ожидается, когда он искусственно подготавливается, например, ходом интриги в комедии или анекдотом, для которого мы с некоторым напряжением ждем остроумного конца. Но мы уже знаем, что смех, как правило, наступает совершенно неожиданно и что даже там, где комический исход ожидается заранее, совершается некоторый скачок.

Все эти объяснения — через чувство превосходства, моральное удовлетворение, разрядку напряжения — только частично объясняют дело, объясняют его не до конца. Чтобы продвинуться в этом вопросе, надо рассмотреть не только насмешливый смех, но и другие виды смеха, и прежде всего смех жизнерадостный. Такой смех представляет собой физиологическую реакцию на повышенное чувство радости своего бытия. С факторами морального характера этот смех как таковой не связан. В насмешливом смехе нас радует победа морального характера, в радостном смехе — победа жизненных сил и радости жизни. Чаще всего оба вида смеха сливаются в один. Смеется всегда только победитель, побежденный никогда не смеется. Моральный, то есть обычный здоровый смех нормального человека есть знак победы того, что он считает правдой.

Одна из частных проблем теории комического состоит в заразительности смеха. Чем объясняется эта заразительность?

Как уже неоднократно указывалось, мы смеемся в тот момент, когда переводим умственный взор или внимание с явлений духовного порядка на внешние формы их проявления, причем эти формы вскрывают недостаток тех, на кого мы смотрим или за кем наблюдаем. Смех есть громкий сигнал такого перевода внимания. Как только этот сигнал будет услышан другими, они тоже переведут взор, вдруг увидят то, чего не видели, и тоже засмеются. Но заразителен только насмешливый и жизнерадостный смех. Он всегда знаменует некоторое коллективное чувство, объединяющее людей. Циничный же смех есть смех индивидуальный, выражает такое торжество одного человека, которое не соответствует моральному инстинкту коллектива, а противоположно ему. Такой смех вызывает отвращение и возмущение и не обладает свойством заразительности. Он не относится к области комического. Смех как бы устанавливает человеческую, а следовательно, и общественную неполноценность осмеянного. Смех вдруг делает скрытый недостаток видимым для всех.

Если смех радует, поднимает жизненные силы, если он знаменует поражение всего того, что мы считаем ничтожным, то чем же объясняется, что юмористы и сатирики в жизни далеко не всегда бывают весельчаками, а наоборот — часто отличаются мрачностью и нелюдимостью? «Всякому известно,— пишет Белинский в статье «Сочинения Державина»,— что великие комики по большей части бывают людьми раздражительными и наклонными к ипохондрии и что весьма редко улыбка появляется на устах тех, которые заставляют других хохотать до слез». Это мнение Белинского не безусловно и не всегда верно, но во многих случаях это так, и самая возможность мрачности юмористов требует объяснения.

Насмешливый смех вызван внезапным открытием недостатков. Он возможен как вспышка, он кратковремен. Посмеявшись, человек возвращается в свое нормальное состояние. Постоянный, беспрерывный смех невозможен. Но если смех есть реакция на людские недостатки, то можно предположить, что смех такого человека постоянен оттого, что он видит в жизни только мелкое, дрянное и потому смешное. Пока это свойство, этот талант видеть и выпукло представлять все плохое в жизни не пронизывает человека целиком, оно хоть и тяжко для того, кто на это обречен, но еще не представляет трагедии. Очень ярко такие переживания юмориста, который на время стал профессионалом, обрисованы в рассказе О'Генри «Исповедь юмориста». Остроумный и веселый от природы человек делается юмористом-профессионалом. Он заключает с издательством контракт на один год. Постепенно необходимость всюду и всегда смеяться и остроумничать, поставлять обещанные строки действует на него угнетающе. Он теряет свою веселость, жена его боится, дети избегают. Его талант быстро исчерпывается, и издатель не возобновляет контракта. Он бросает профессию юмориста и становится совладельцем похоронного бюро. С этого момента он опять делается весельчаком, и семейный мир сразу восстанавливается.

Юморист, о котором пишет О'Генри, по-видимому, не обладал большим юмористическим талантом. Но когда писатель силой своего таланта, своей гениальности обречен на то, чтобы всю жизнь изображать изнанку жизни и этим смешить, эта гениальность становится трагическим роком. Именно это и составляло трагедию Гоголя — художника и человека. В седьмой главе «Мертвых душ» он, имея в виду себя, говорит о горькой судьбе писателя, вызвавшего нару-

жу «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!». Трагедия Гоголя состояла в том, что ту Россию, которую он высмеивал, он глубоко любил. У Белинского можно найти чрезвычайно глубокое замечание, высказанное им по поводу комедии «Горе от ума». «У каждого человека,— пишет он,— есть два зрения — физическое, которому доступна только внешняя очевидность, и духовное, проникающее внутреннюю очевидность, как необходимость, вытекающую из сущности идеи». Смеясь, мы смотрим, выражаясь языком Белинского, «физическим зрением», смотрим на мир с внешней стороны. Взглянув на мир с его внешней, физической стороны, смеющийся переходит затем к нормальному взгляду на вещи с их внутренней, то есть некомической, стороны, он как бы переводит взгляд. Когда, создавая свои произведения плотью и кровью, прилагая к ним всю силу своего гения, таланта комического, Гоголь хотел затем перевести взгляд обратно, изобразить мир, где не только Чичиковы и Хлестаковы, он не мог уже этого сделать. В этом в значительной степени и состояла трагедия Гоголя. Он мог бы, как городничий, воскликнуть: «Ничего не вижу: вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, и больше ничего».

Глава 27

Вопросы мастерства

В нашем исследовании мы занимались рассмотрением сущности комизма и его форм. Исследование носило теоретический характер. На первый взгляд может показаться, что теория комического для нашей текущей жизни не нужна. Но это неверно. Любая правильная теория имеет не только научно-познавательное, но и практическое, прикладное значение.

Юмористическая и сатирическая литература, комедийные спектакли и фильмы, эстрада и цирк пользуются в нашей стране широкой популярностью и любовью; им оказывается общественная поддержка, потому что в них сатирически изображаются еще неизжитые недостатки нашей жизни и нашего быта; искусство помогает изжить эти недостатки.

Одно из основных требований к любому виду современного искусства состоит в единстве идейного и художественного начал. Высокую идейность мы не мыслим вне высокой художественности и наоборот. Между тем в художественной практике это единство далеко не всегда соблюдается. Одна из причин отставания состоит в пренебрежении к *собственно* художественной стороне произведений, к их шлифовке и отделке. В области комедийного творчества это сказывается в непонимании специфических закономерностей комизма и отсюда — в неумении ими пользоваться. Р. Юренев прав, когда считает, что одна из причин неблагополучия — «забвение тех закономерностей, тех приемов, способов, средств, с помощью которых мастера комического искусства заставляют своих зрителей смеяться» (41, 29).

Одна из причин, препятствующих у нас развитию сатиры, состоит в некоторых теоретических предпосылках, которыми иногда руководствуются авторы, издатели, редакторы, постановщики, режиссеры, критики и рецензенты. К таким предпосылкам относится теория двух видов комического. Частично об этой теории говорилось выше. Но там речь шла о ней в связи с вопросами истории эстетики и ее методологии, теперь об этом надо говорить в применении к современности.

Теория двух видов комизма получила у нас чрезвычайно широкое распространение. Частично она видоизменилась по сравнению с эстетикой XIX века, частично же прямо продолжает буржуазную трактовку этой проблемы.

Напомним вкратце, что в буржуазной эстетике эта теория утверждает наличие неких «высших» видов комизма, включаемых в понятие прекрасного и подлежащих изучению эстетики, и видов «низших», которые представляют собой пустой грубый балаган для увеселения необразованных масс. Такой вид комического лежит вне области прекрасного и изучению эстетики не подлежит.

Эта теория в современном обиходе изменилась. Высшим видом комизма считается комизм сатирический и связанный с ним смех. Смех, вызванный этим видом,— смех идейный, ценный и нужный. Но есть и другой вид комизма — комизм юмористический, не связанный с сатирой. Смех, вызванный таким видом комизма, не имеет социальной направленности, это смех безыдейный, внешний, природный, балаганный, смех низшего порядка. По этой теории сатира и юмор — явления разные, и часто они противопоставляются.

Верно, что смех бывает сатирический и несатирический. Все остальные утверждения этой теории ошибочны.

Первая ошибка состоит в том, что сатира и юмор разделяются, что они будто бы основаны на разных видах комизма. Между тем планомерное изучение комизма в произведениях сатирических и несатирических приводит к выводу, что приемы комического в обоих случаях совершенно одинаковы.

Теория эта обедняет средства сатиры. Сторонники теории двух видов комизма совершают довольно элементарную логическую ошибку неразличения *цели* и *средств*. Сатирическое обличение — цель, арсенал приемов достижения комизма — представляет собой средство, орудие, при помощи которого эта цель достигается. В этом смысле очень точно сформулировано заглавие книги Д. Николаева: «Смех — оружие сатиры» (1962). Если слово «смех» заменить словом «комическое», то смысл не изменится, а уточнится.

Комизм есть средство, сатира есть цель. Комизм может существовать вне сатиры, но сатира не может существовать вне комизма.

Другая ошибка теоретиков этого направления состоит в утверждении, будто простой, обыкновенный, несатирический смех лишен общественного значения. Один из представителей такого направления — Ю. Борев. Резкое противопоставление двух видов комизма содержится в его книге о комическом. Он разделяет понятия «комического» и «смешного». Такое разделение делал уже Гегель, делали его и другие. Борев в это разделение вносит понятия общественного, социального. Комическое имеет социальное значение, оно есть понятие эстетическое, способно иметь воспитательное значение. Смешное, напротив, категория внеэстетическая — так сказать, природная или элементарная; воспитательного и общественного значения она не имеет. Это «балаганная клоунада, шутовство, паясничанье...», «Это самый примитивный смех». Однако, всматриваясь в аргументацию Борева, мы обнаруживаем, что он вынужден сделать целый ряд таких оговорок, которые, по существу, сводят его теорию на нет. Так, по поводу того, что он называет элементарным смехом, он вынужден признать: «Этот вид смеха почти не имеет социальной окраски». Но если говорится «*почти* не имеет», это значит, что в какой-то степени и в каких-то случаях все же имеет. Понятие «почти» — понятие ненаучное. Если же «низший» вид комизма все же может иметь и имеет социальную

окраску, то нужно точно исследовать, в какой степени, когда, при каких условиях этому виду комизма присуща или не присуща социальная окраска. В этой связи говорится о клоунадах. Борев резко выступает против клоунад, но тут же делает оговорку: «В советском цирке клоунада становится оружием сатирического обличения». Здесь высказано то, что должно было лечь в основу рассуждения, а именно: клоунада (а с нею и другие виды «низшего», или «внешнего», комизма) есть средство, а обличение — цель. Борев не может также отрицать наличие фарсовых элементов (то есть «низших» видов комизма) в высокохудожественных произведениях. Об этом он выражается так: «Художники очень часто используют элементарно комическое для углубления и заострения основной комедийной ситуации и раскрытия комедийных характеров... Вспомним, скажем, падение Добчинского и Бобчинского в момент первого разговора городничего и Хлестакова в гостинице» *.

Утверждение, что элементарно-комическое служит для *углубления* комизма, вряд ли найдет много сторонников. Скорее, здесь можно было бы говорить не об углублении, а об *усилении*. В своих компромиссах Борев идет еще дальше. Два вида комизма он называет также «природно-комическое» и «общественно-комическое». Но тут неожиданно оказывается следующее: «Смешные ужимки обезьяны, забавное поведение щенка не есть природно-комическое». В них всегда «то или иное общественное содержание». В чем именно состоит общественное содержание ужимок обезьян, об этом не говорится. Борев пытается определить, над чем читатель должен смеяться и над чем не должен. Он совершенно прав, когда пишет: «Советской литературе нужен такой смех, который укрепляет наши советские порядки путем критики недостатков и искоренения пороков». Но здесь недосказано нечто весьма важное и существенное, а именно — что сатира должна быть комической, смешной. Несмешная сатира не выполняет своей общественной функции, так как не вызывает нужной реакции читателя и слушателя. А если это так, то средства дости-

---

* Так и написано: Добчинского и Бобчинского, хотя все, кто видел или читал «Ревизора», знают, что подслушивает и падает один Бобчинский. Падение двоих сразу было бы очень малохудожественным. Ссылка на падение Добчинского и Бобчинского повторена в статье «Комическое и художественные средства его отражения» (11, 307).

жения комического эффекта должны быть точно изучены. Теория сатиры невозможна вне теории комического как основного ее средства.

Учение о двух видах комического обычно сопровождается учением об эстетическом и внеэстетическом комизме. Но такое разделение поддерживается далеко не всеми. Точке зрения Борева противостоит точка зрения Лимантова, который пишет: «Комическое в искусстве является отражением комического в жизни». О том же Юренев: «Искусство комедии основано на комическом, содержащемся в жизни». Что смех в жизни не относится к области эстетики, это формально верно. Но эстетика, которая искусственно отрывает себя от жизни, будет неизбежно носить тот отвлеченный характер, о котором говорилось выше. Говоря грубо, приведенную точку зрения можно обрисовать так: если, например, человек несет куль с яблоками и вдруг падает и яблоки его катятся во все стороны, то этот случай не смешон. Но если этот случай происходит на сцене или в кинокомедии, это уже касается эстетики. В таком случае это будет уже не смешно, а комично, но комизм здесь «низший», «внешний» и безыдейный.

Если же падает, скажем, бюрократ, или поп, или другое отрицательное лицо, то это уже вызывает высшую форму смеха, смех обличительный и идейный. Приведенные случаи в некоторых отношениях различаются, в других совпадают. Факт во всех случаях один и тот же, различаются же эти случаи тем, в какой сфере факты совершаются или показаны. Для разрешения вопроса о сущности комизма первичен факт, а использование его имеет значение вторичное.

Мысли, высказанные Боревым, высказывали и другие теоретики. Смешное — это малоценный вид искусства, ценный же вид — комическое. «Смешное становится комическим именно тогда, когда оно наполняется общественным содержанием»,— говорит Лимантов. «Кроме элементарно-комического в реальной действительности существует и другой его вид — социально-комическое, которое есть проявление противоречий действительности, но уже общественных, социальных. Оно затрагивает глубинные процессы, происходящие в человеческом обществе»,— пишет Д. Николаев. Эта же мысль проникла в учебники. Освещая вопрос о развитии комедии, Г. Абрамович говорит об установке «той или другой комедии или на внешний комизм, или на социальную тематику» (4, 330). На наш взгляд, социальная тематика и так называемый внешний

комизм отнюдь не исключают друг друга, что мы видим хотя бы на примерах русской классической комедии.

В целом можно сказать, что в советских трудах по эстетике есть тенденция различать сатиру и юмор. Сатира и юмор обладают, по этому учению, разными видами комизма и разным социальным значением. Комедии, лишенные сатиры, объявляются даже реакционными. В том же учебнике Абрамович пишет: «Создание чисто развлекательной комедии обычно служило средством для реакционных групп писателей увести зрителей от насущных проблем общественной жизни и лишить комедию свойственного ей идейно-нравственного пафоса» (4, 300). Если студент, прочитав эти строки, начнет добросовестно продумывать их до конца, то в разряд реакционных произведений ему придется записать такие комедии Шекспира, как «Виндзорские кумушки», «Двенадцатая ночь», «Много шума из ничего», а строго говоря, реакционными окажутся все его комедии, как и комедии многих других классиков.

Мысль о недопустимости и вредности развлекательной комедии, а в связи с этим — противопоставление сатиры и юмора в настоящее время встречает отпор не только со стороны многих теоретиков, но и практиков комического искусства (режиссеров, артистов). Еще Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» говорил, что в основании сатиры «должен лежать глубочайший юмор». Еще резче он выразился в статье «Общее значение слова литература». Юмор есть «могущественнейшее орудие духа отрицания, разрушающего старое и подготовляющего новое» (8, V, 645). Несомненно прав Эльсберг, когда он пишет: «Давно устарела теория, противопоставлявшая сатиру и чувство комического, смех. Многообразные проявления комического, вся гамма красок последнего всегда подчинены в сатире ее основным обличительным задачам» (39, 282). Вулис в своей книге «В лаборатории смеха» очень решительно и с убедительной аргументацией возражает против противопоставления сатиры и юмора: «Столь резкое и категорическое разграничение сатиры и юмора вряд ли обосновано». Один из аргументов против такого противопоставления следующий: «Сколь ни значительна разница между простым шутником и сатириком, их «смеховое» творчество развивается примерно по одной схеме». Слово «схема» здесь, может быть, не совсем удачно, но сама мысль несомненно верна.

Не встречает поддержки и мысль, отрицающая общественное значение простого, бесхитростного, веселого смеха.

В условиях нашей действительности обычный радостный смех, особенно смех коллективный, имеет совершенно несомненное общественное значение. Необходимо взять под защиту все виды непосредственного веселья — народный театр, цирк, эстраду, кино, клоунов и клоунады. Клоуны, которые заставляют дружно и весело смеяться многотысячную толпу, так что люди выходят из цирка повеселевшие и довольные, выполняют очень определенную общественно полезную и социальную функцию, которая может быть связана с обличительной тематикой, но может быть и не связана с ней. Что Ленин высоко ценил искусство клоунов, мы знаем из воспоминаний Горького. В Лондоне Горький и Ленин вместе посетили демократический мюзик-холл. Горький пишет: «Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов-эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное...» (1, 515).

Веселый смех, даже если он не имеет сатирической направленности, общественно полезен и нужен, потому что он возбуждает жизнерадостность, создает хорошее настроение и тем поднимает жизненный тонус. А. В. Луначарский в 1920 году писал: «Я часто слышу смех. Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части враги, но я часто слышу смех; я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или забавной киноленте. Я слышал раскатистый хохот и там, на фронте, в нескольких верстах от мест, где лилась кровь. Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех есть признак силы. Смех не только признак силы, но сама сила... Смех — признак победы».

Мы не будем здесь разбирать, каким видом смеха — «элементарным», «внешним», «низшим» или, наоборот, «эстетическим», «высшим» — смеялись бойцы в нескольких верстах от фронта. Вероятно, «элементарным». «Кто людей веселит, за того весь свет стоит» — говорится в пословице. Можно привести целый ряд подобных же изречений *. Смех важен как орудие борьбы, но важен и сам по себе как проявление жизнерадостности, стимулирующий жизненные силы. «Что сделалось смешным, не может быть опасным» (Вольтер). «Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв» (Луначарский). «Хороший смех оздоровляет душу» (Горький). «Не

* См.: В. Даль, Пословицы русского народа, 1957 (раздел «Смех, шутка, веселье», стр. 867—871).

понимает человек шутки — пиши пропало! И знаете — это уже не настоящий ум, будь человек хоть семи пядей во лбу» (Чехов).

Очень резко по вопросу об идейном и безыдейном смехе высказался Игорь Ильинский. Он их не противопоставляет, не принижает юмор за счет сатиры. «Комедия воспитывает достоинство в советском человеке» — эти слова он выделяет жирным шрифтом. Он недвусмысленно, четко и ясно говорит о правах высокой гражданской комедии. И столь же прямо и недвусмысленно сказано: «Нужны все формы и виды смешного, все жанры искусства комедийного»; «Критиковать водевиль за то, что он «легковесен», упрекать шутку за то, что она не несет в себе важного жизненного урока, сражаться с юмором в юмористическом произведении — все это представляется мне величайшим ханжеством» *. Это говорится не для того, чтобы ниспровергать идейные комедии, а для того, чтобы оправдать «оружие смеха», поставить его на службу коммунизму.

Теоретическое отрицание ценности комизма как такового ставит в трудное положение не только артистов, но и режиссеров, парализует их творческие возможности. «Я глубоко верю в то,— писал Н. Акимов,— что наши теоретики-искусствоведы зашли в такой глубокий тупик в области вопросов комедии, что родись сейчас сотня комических талантов, у них не будет ни малейшего шанса пробиться к зрителям... через те толпы эрудитов, которые стоят у колыбели искусства» (5, 357).

Такие высказывания, однако, мало действуют на сторонников строгого разделения сатиры, с одной стороны, и юмора — с другой. Так, в предисловии от издательства к книге рассказов турецкого юмориста Азиза Несина говорится: «Рассказы Азиза Несина занимательны, остроумны, а главное — гражданственны и остро социальны» (28, 2). Успех этого писателя объясняется «прежде всего актуальностью и злободневностью». Но если актуальность, злободневность и гражданственность на первом месте, если это главное и наиболее важное, то что же менее важно? Менее важны, очевидно, «занимательность» и «остроумие», то есть комизм и его художественные средства.

Авторы этого предисловия выражают общераспространенную точку зрения, а именно — что в художественном произведении есть нечто «более важное», относя к этому

---

* Игорь Ильинский, народный артист СССР, Оружием смеха.— «Правда», 1964, 5 июля.

всю область идейного содержания, и нечто «менее важное», относя сюда область художественного мастерства и художественной формы. Для нас же важно не то и не другое в отдельности, а *высокая художественность в воплощении высокого замысла.* Малохудожественное или вовсе нехудожественное произведение не способствует распространению и укреплению тех идей, которые в нем выражены. Это может делать только подлинно художественное произведение. Художественная убедительность есть одно из первых условий идейной убедительности. Чем выше мастерство, тем сильнее идейное воздействие.

Но недостаточно критиковать произведение за неудачу вообще. Специалист-теоретик обязан указать хотя бы на некоторые ошибки совершенно конкретно с тем, чтобы эти ошибки по возможности не повторялись. К этому мы и обратимся. Многие ошибки юмористов и сатириков проистекают от незнания и непонимания комического и его техники. Мы проиллюстрируем это положение на нескольких примерах.

Выше указывалось, что смех имеет характер некоторого взрыва и долго продолжаться не может. Было показано, какие процессы происходят при этом в сознании или восприятии смеющегося. Смех наступает для смеющегося неожиданно, хотя он может быть известным образом подготовлен. Было объяснено, почему явление, которое возбуждает смех в первый раз, при повторении смеха уже не возбуждает. Из этих положений вытекает ряд норм художественного порядка.

Одна из таких норм — требование быть кратким.

Можно отметить, что одна из наиболее распространенных ошибок, совершаемых авторами юморесок, состоит в том, что их произведения слишком длинны. То, что юмор несовместим с длиннотами, замечено давно и часто отмечается как критиками, так и теоретиками эстетики. Жан Поль в своей «Эстетике» пишет: «Краткость — душа и тело остроумия, и даже оно само». Об этом же говорят современные советские и зарубежные эстетики: «В сатире краткость — даже не сестра таланта, а сам талант, его суть и, во всяком случае, его непременное условие». «Сила юмористического рассказа, между прочим, в его лаконизме. Он должен быть сжат, как боевая пружина... Многословие — беда нашей юмористической литературы. Впрочем, не только юмористической» (44, 26).

Длинноты иногда состоят в том, что один и тот же прием или один и тот же комический эпизод в разных вариантах

повторяется по нескольку раз. Выше было объяснено, почему анекдот смешит только в первый раз и не смешит во второй. Ник. Гартман говорит об этом так: «Если... кульминационный пункт перейден, то и комизм истощается, причем на этом пункте нельзя долго останавливаться. Нельзя во второй раз допускать действия падения, если оно один раз уже имело место» (16, 364). Народные сатирические сказки всегда коротки и смешны. Мастером короткого смешного рассказа был Чехов, во всех томах Собрания его сочинений нет буквально ни одного случая длинноты. То же можно сказать и о многих зарубежных писателях, как, например, об О'Генри. Но некоторые современные писатели в погоне за комизмом и средствами его усиления прибегают к повторениям и тем не усиливают, а, наоборот, ослабляют эффект; вместе с тем притупляется и сатирическое жало. Чтобы не быть голословным, приведем хотя бы один пример. В уже упомянутой книге турецкого юмориста Азиза Несина есть рассказ под названием «Медицинская история». У дяди рассказчика, который обрисован как богатый скряга, начинает болеть кишечник, но он не может сказать точно, в каком месте он ощущает боль. Кто-то из знакомых рекомендует волшебника профессора, который делает чудеса. Профессор объявляет, что у больного язва желудка. Операция показывает, что язвы желудка нет. «Тем не менее,— добавил он (то есть врач.— *В. П.),*— полученный от пациента гонорар надо оправдать. Не пропадать же труду! — И вырезал дяде полжелудка». Весь этот рассказ до этого места занимает всего две страницы. Он истинно комичен. Идейное содержание его — сатира на платность медицинской помощи в буржуазных странах и на стяжательство врачей при низком уровне врачебного искусства — никаких возражений не вызывает: эта платность представляет собой большое зло и создает почву для злоупотреблений. Теперь бы еще придумать комический и неожиданный финал, и рассказ готов. Но автор так не поступает. Эпизод с неудачной операцией повторяется еще *девять* раз, а именно:

1) следующий врач ошибочно определяет болезнь почек, но тем не менее удаляет одну из них;

2) ему удаляют мозоли;

3) далее устанавливается будто бы воспаление слепой кишки, и она отрезается;

4) следующий врач удаляет часть кишечника, установив якобы заворот кишок;

5) удаляются миндалины;

6) эндокринолог наполовину оскопляет больного;

7) сбривают все волосы на теле, включая брови;

8) у него выдергивают все зубы.

Каждая из этих операций описывается одинаково, в совершенно одинаковых выражениях. Читатель быстро утомляется и уже не смеется над сюжетом рассказа, скорее он склонен смеяться над его автором. Только теперь наступает комический финал.

9) Больной едет в Париж, и французский врач устанавливает настоящую причину болезни: в горле пациента застрял волосок от зубной щетки. Этот волосок извлекается, и больной выздоравливает.

Кроме основного недостатка — длиннот и повторений, в этом рассказе есть и другие нарушения норм комизма, но о них речь еще впереди. «Насильственное придерживание достигнутого комизма уничтожает его»,— справедливо говорит Ник. Гартман.

Смешно, когда иностранцы коверкают речь. Но когда это делается на протяжении нескольких страниц (а такие случаи есть), то книгу хочется отбросить в угол. Кстати, англичане, немцы, французы и другие коверкают русскую речь по-разному. Этого авторы часто не знают и немилосердно заставляют иностранцев на протяжении нескольких страниц портить русскую речь как попало, что у читателя вместо смеха вызывает досаду.

Здесь можно, между прочим, указать на ошибку, которую делают иногда преподаватели иностранных языков, без меры пичкая учащихся шутками и анекдотами в процессе преподавания. Одна-две шутки оживляют ход занятий и возбуждают утомленное внимание. Но когда чтение анекдотов становится системой, причем ученик иногда не сразу понимает, в чем дело, то это утомляет его еще больше, чем утомляет грамматика. Вынести два-три анекдота подряд можно хорошо и с пользой, но вынести десять-пятнадцать уже невозможно.

То же, что говорилось о прозе, касается и драматического искусства. Долго держать зрителя в состоянии смеха нельзя. Гамму вызываемых в зрителе чувств надо разнообразить.

Это относится как к кинокомедии, так и к комедиям театральным. Долго можно держать зрителя в состоянии улыбки, но не смеха. Юренев по этому поводу говорит: «Зритель устает смеяться все время. Для того чтобы засмеяться вновь, он должен на какое-то время испытать другие чувства: жалость или досаду, сострадание или тре-

вогу, любопытство или боязнь. После этого он снова готов смеяться, веселиться, радоваться» (40, 227).

Для практических занятий по теории комедии в драмкружках или в семинарах с начинающими писателями можно рекомендовать проанализировать с этой точки зрения одну из комедий Островского (или другого автора) и определить степень его мастерства. То, что здесь постулируется из теоретических соображений, Островский и другие крупные драматурги знали и понимали чутьем.

Краткость повествования, однако, все же не абсолютная норма. Она — норма для юморесок, для анекдотов, для рассказов. Но существуют все же большие повествовательные произведения юмористического характера. Не нарушают ли они норм краткости? Чтобы ответить на этот вопрос, надо присмотреться к композиции таких произведений, а затем обратить внимание и на их фактуру. Тут можно заметить, что повествовательные произведения, с одной стороны, и драматические, с другой, строятся по-разному. Большие повествовательные произведения не содержат единой комической интриги. Один из композиционных принципов таких произведений состоит в том, что герой передвигается, разъезжает, путешествует. Принцип этот известен во всемирной литературе очень давно. Он прослеживается, например, на «Золотом осле» Апулея. Во время поездок героя ждут самые разнообразные приключения. Характер изображаемых приключений может разнообразиться в зависимости от эпохи, от народной культуры страны, от автора и характера его стремлений и талантов. При единообразии основного принципа здесь возможно величайшее разнообразие. Такая композиция дает возможность нанизывания комических эпизодов, каждый из которых краток. Эти эпизоды могут быть как будто вовсе не объединены. Между ними может не быть внешней связи, последовательность их может быть изменена.

В германском позднем средневековье создались народные книги о приключениях Тиля Эйленшпигеля и о похождениях семи швабов. В основе их лежат собранные воедино разрозненные фольклорные сюжеты. В значительной степени это относится и к приключениям Мюнхгаузена. В чистом виде этот композиционный принцип составляет основу «Дон-Кихота».

На разъездах героя основана композиция «Мертвых душ». В советское время сюда можно отнести оба романа Ильфа и Петрова — «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Бессвязность и случайность эпизодов и их после-

довательности не исключают внутренней цельности произведения как такового, которая может осуществляться очень различно. Во всех разновидностях подобных романов всегда сохраняется краткость входящих в его состав комических эпизодов.

При этом, однако, и сами произведения в целом не должны быть слишком длинными. «Мертвые души» — произведение небольшое и не утомляет читателя ни на одной странице. О гениальном «Дон-Кихоте» этого не скажешь. Средний современный читатель, как правило, дойдя до второй части романа, не дочитывает его. Современники Сервантеса имели больше досуга и свободного времени, чем мы. Впрочем, некоторой растянутостью страдают и романы Ильфа и Петрова.

Другой принцип, на котором могут строиться комические или юмористические романы,— это расположение действия во времени. Когда повествование зиждется на поездках героя, время, конечно, тоже наличествует, но оно не составляет того стержня, который определял бы ход повествования. Композиция по времени имеет место в романах биографического характера, в повествованиях о жизни героя, о том, как она протекала и что с ним бывало. Сюда относятся, например, испанские плутовские романы, как «Ласарильо из Тормеса» и др. Содержанием таких романов служит история слуги, который меняет своих хозяев, но всегда их одурачивает. Герой здесь тоже иногда, меняя хозяев, переезжает из одного города в другой. По дороге и в харчевнях с ним происходят всякие приключения и неожиданные неприятности, причем герой всегда выходит сухим из воды, но не эти эпизодические передвижения героя составляют ось романа. Характерным комическим романом данного типа является немецкий «Симплициссимус» («Величайший простак») Гриммельсгаузена. Содержание этого романа — жизнь и приключения солдата времен Тридцатилетней войны. В современности блестящим образцом этого типа комического романа может служить роман Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка». Комизм этих произведений основан не только на комических эпизодах, но и на типе центрального героя. Этот тип представляет собой характер никогда не унывающего человека из народа, величайшего скептика по отношению к окружающим его общественным порядкам и острого наблюдателя, глазами которого автор показывает мир.

На цепи эпизодов построен и роман Марка Твена «Приключения Тома Сойера».

Возможны комические и сатирические романы исторического или мнимоисторического содержания, как «История одного города» Салтыкова-Щедрина.

Впрочем, принципы нанизывания эпизодов соответственно этапам передвижения героев или по эпизодам во времени не исключают друг друга. Гениальный образец соединения этих двух принципов — «Посмертные записки Пиквикского клуба» Диккенса. Герои его путешествуют, но совершают длительные остановки, во время которых их ждут разнообразные приключения, имеющие иногда характер вставных сложных интриг любовного характера, благополучно кончающихся браками.

Таким образом, хотя и возможны не только краткие, но и большие юмористические повествовательные произведения, они всегда состоят из *цепи кратких эпизодов,* связанных между собой внешне. Такие произведения не имеют завязки и развитого хода действия. Действие в них не развивается, а *развертывается.* Такие произведения могут быть закончены в любой момент. «Тиль Эйленшпигель» кончается тем, что герой умирает. Примиренным и просветленным умирает и Дон-Кихот. Клуб пиквикистов распадается. В «Мертвых душах» Чичиков, не достигнув цели, уезжает, никем до конца не разоблаченный. Иногда авторы, окрыленные успехом своих произведений, выпускают их продолжение. После «Приключений Тома Сойера» появляются «Приключения Гекльберри Финна», «Том Сойер за границей» и «Том Сойер сыщик». Ильф и Петров, умертвив Остапа Бендера в «Двенадцати стульях» (о чем они потом жалели), воскресили его для нового романа «Золотой теленок».

В этом отношении техника повествовательных произведений юмористического характера и техника произведений драматических, где требуется завязка, борьба, повествовательное развитие интриги и развязка ее, принципиально различаются. Если в повествовательном произведении указанного типа можно эпизоды переставлять, то переставлять акты хорошей комедии совершенно невозможно. С гениальной прозорливостью Гоголь из двух анекдотов, данных ему Пушкиным, в одном случае сделал повествование, в другом — комедию. В «Мертвых душах» Чичиков разъезжает, и это хорошо для повествования, в «Ревизоре» все действие происходит в одном месте, развивается быстро и приводит к развязке — полному разоблачению невольного плута и глупости тех, кто ему поверил. Композиция типично театрально-драматическая.

Разница эта более или менее ясна. Не совсем ясен вопрос, к какой технике тяготеет (или должна бы тяготеть, чтобы быть художественной) кинокомедия? Относится ли она к строго драматическому жанру или к жанру экранизированного повествования? Этот вопрос интересует кинорежиссеров. Одни считают, что для кинокомедии обязателен стройный сюжет, другие это отрицают. К теоретикам первого типа принадлежит Юренев. Он пишет: «Отсутствие четкого сюжета ставит перед сценаристом, режиссером, актером большие трудности»; «Убежденность некоторых комедиографов (имеются в виду авторы кинокомедий.— *В. П.*), что для комедии не обязателен единый и драматический, то есть действенный, сюжет, глубоко ошибочна» (40, 245, 246). На наш взгляд, Юренев здесь ошибается. Принципы театральной, сценической комедии он переносит на кинокомедию. Никто не будет спорить против того, что на экране возможны комедии со стройным, развитым и четким сюжетом. Но возможности кино шире, чем возможности театра. На сцене с ее ограниченным числом актов или картин, с повторным появлением тех же мест и декораций требования замкнутости и цельности сюжета обязательны. Для экрана же, где в быстрой смене можно показать самые различные места действия — от узких комнат до горных заоблачных вершин и пейзажей всех стран мира,— где можно нанизывать многочисленные и разнообразные ожидаемые и неожиданные яркие эпизоды, где можно показать действие любой длительности и сложности, наличие замкнутого сюжета не составляет эстетического закона, как оно не составляет закона для больших юмористических повествований. Возможность широких рамок действия и обстановки представляет собой преимущество кино перед театром, которым не следует пренебрегать. Зритель кинокомедии не требует непременно строгой логики, этого не требует и комический характер действия. Зритель хочет видеть, он хочет смеяться и подумать над тем, что видел, и в своих инстинктивных требованиях он прав. Можно экранизировать «Дон-Кихота» или «Золотого теленка», но попытка поставить их на сцене не может быть удачной. Опера Массне или балет Минкуса «Дон-Кихот» содержат всего несколько эпизодов и не дают никакого представления о гениальном произведении Сервантеса, а, наоборот, искажают его, хотя музыка и хореография слушаются и смотрятся не без приятности. Роман превратился в предлог для искусства другого вида и жанра. Наоборот, удача и успех таких кинокомедий, как «Волга-Волга», где контуры

сюжета взяты весьма широко, наглядно показывают, что между принципами театральной комедии и кинокомедии есть большая разница и что нельзя эстетические принципы одного жанра механически применять к другому.

Среднее место между театром и кино занимает кукольный театр. Сценические возможности кукольного театра шире, чем возможности театра актеров, но у́же, чем возможности кино. «Золотой теленок», который невозможно было бы поставить на сцене, с успехом шел в кукольном театре. Марионеточный характер действующих лиц не противоречит типажу этого романа. Тем не менее такой спектакль обедняет роман и не может его заменить, не раскрывает всей широты замысла авторов и тонкости.

Продолжая изучение больших комических повествований, мы должны присмотреться к тому, что же, кроме смешных эпизодов, составляет их содержание. В тех случаях, когда повествование имеет чисто фантастический характер (Мюнхгаузен), главное содержание и цель его — развлекательность. Иной характер имеют большие реалистические произведения. Реалистический стиль таких произведений дает возможность создания широких полотен, художественно изображающих действительность в том свете, в каком она представляется автору. Испанские плутовские романы хорошо отражают реальную жизнь Испании XVII века. «Симплициссимус» может служить источником для изучения нравов и быта Центральной Европы во время Тридцатилетней войны. Эпиграф к роману гласит: «Так мне нравилось — со смехом говорить правду». Этот эпиграф представляет собой стихотворное переложение латинской поговорки: «ridendo dicere verum» — «смеясь говорить истину», восходящей к одной из сатир Горация.

Незачем говорить, что и Гоголь, создавая «Мертвые души», имел перед собой ту же задачу. При этом надо, однако, иметь в виду, что комическое не дает возможности нарисовать полную картину жизни: большой комический роман всегда показывает только недостатки и не показывает положительных сторон, ибо положительные стороны жизни не могут быть смешными. Комическая окраска таких произведений всегда есть окраска сатирическая. Этим объясняются нападки, которым в свое время подвергался Гоголь.

Касаясь вопросов мастерства, необходимо затронуть проблему, которая до сих пор нами еще не рассматривалась. Проблема эта состоит в том, что есть два основных стиля комического повествования или драматического изо-

бражения: стиль фантастический и стиль реалистический. Обозначения эти условны. В одном случае в повествовании допускается нарушение законов природы, в другом оно не допускается. Таковы внешние критерии отличия.

Оба стиля имеют право на существование. На фантастике основаны, например, рассказы «Вечеров на хуторе близ Диканьки», сюжеты которых заимствованы из украинского фольклора. Исключение составляет совершенно реалистический рассказ «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В «Миргороде» реалистический стиль уже преобладает («Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), и в дальнейшем Гоголь, создавая «Ревизора» и «Мертвые души», становится одним из основоположников русского реализма.

Автор волен выбирать тот или иной стиль повествования. Но возможно ли их смешение? Это один из труднейших вопросов прикладной эстетики. Изучение классиков показывает, что такое смешение принципиально возможно. Образец — гоголевский «Нос». Однако, всматриваясь в то, как излагаются события, мы видим, что изложение с самого начала имеет смешанный характер и читатель ничего другого не ожидает. Совершенно реалистически описанный цирюльник Иван Яковлевич вдруг за утренним кофе в свежеиспеченном хлебце находит нос. С этого все начинается. Стиль сразу же определен.

Мастером фантастического комизма, который вместе с тем имел совершенно реалистический характер, был Салтыков-Щедрин. Здесь достаточно сослаться на его «Сказки» и — в иной плоскости — на «Историю одного города». Фантастический характер комизма сочетается с совершенно реалистическим тоном повествования, и читатель сразу это понимает. Смешение фантастического и реалистического здесь составляет изначальный стиль повествования.

В немецкой литературе мастером смешения двух планов был Гофман.

В каких же случаях смешение фантастики и реализма можно считать художественным и в каких — нет?

Смешение художественно тогда, когда оно дается изначально и читателю это ясно с первых строк. Реалистические прослойки вполне возможны и художественны также в фантастических вещах, что имеется, например, в сказочных повестях гоголевских «Вечеров». Нехудожественным будет обратное отношение: нельзя в произведения, начатые как совершенно реалистические и так и воспринимаемые читателем, вдруг вкрапливать фантастические и не-

мыслимые подробности, нарушающие стиль. Такие вкрапления, по мнению сатириков, должны повышать комизм, тогда как, по мнению читателей, они представляют собой нелепости, нарушающие комизм явной искусственностью и нарочитостью. Нельзя, следовательно, на ходу, неожиданно для читателя, менять стиль и заставлять читателя перестраивать свое первоначальное восприятие. Такой переход возможен в произведениях трагического, но не комического характера. «Вий», «Шинель», «Портрет» начинаются реалистически, но потом читатель вдруг переносится в мир нереальности (Акакий Акакиевич превращается в привидение) и ему открывается страшная и трагическая сторона повествования. В комических произведениях Гоголя таких переходов не бывает. В юмористических произведениях такое смешение снижает комизм и может даже совсем его уничтожить. Между тем сатирики в своем стремлении рассмешить читателя вкрапливают в рассказы всяческие невозможности. Мы приведем только один пример. У Г. Рыклина есть совершенно реалистический рассказ под названием «Пожалуйста». Герой его именуется Н. Н., что для юмористических произведений уже неудачно, так как представляет собой некую абстракцию вместо реальности и создает неудобства при чтении, особенно при чтении вслух. В свете того, что выше говорилось о комических именах, это имя не комично. Но дело не в этом. Н. Н. идет по дачному поселку. Дальше читаем: «Н. Н. раза два спотыкнулся. Заметив это, молодой месяц выскочил из-за верхушек деревьев и осветил тропочку, по которой он шел». Неожиданное смешение плана реалистического и фантастического в этом случае убивает комизм. Здесь же синтаксическая неряшливость. В фразе «Месяц... осветил тропочку, по которой он шел» местоимение «он» будет отнесено читателем к подлежащему «месяц», чего автор явно не хотел.

Одна из часто встречающихся ошибок состоит в *неумении соблюдать границы* комических преувеличений. Ни одна эстетика или поэтика не может указать, в каких пределах такое преувеличение возможно и допустимо и в каких — нет. Это дело таланта, чутья, чувства меры. В области реалистического и фантастического комизма дело обстоит не совсем одинаково. В фантастических произведениях преувеличения возможны в грандиозных размерах, и тогда они приобретают характер гротеска. На этом основан комизм Рабле. Но когда мы имеем реалистический стиль, комизм наступает только в том случае, если предмет повествования хотя и преувеличен, но потенциально возможен.

Там, где эта граница перейдена, комизм уничтожается. Сколько-нибудь понимающий читатель всегда сразу уловит натяжку. В качестве примера можно привести уже упомянутый рассказ Несина «Медицинская история». Больной испытывает боль в кишечнике, ему безуспешно делают несколько нелепых операций. Наконец, в Париже отыскивается врач, который извлекает из горла пациента застрявший там волосок от зубной щетки и тем вылечивает больного: многолетняя боль в кишечнике проходит. Весь рассказ состоит из перечисления множества неискусных операций, что должно вызвать осмеяние низкого уровня врачебного искусства. Последнее звено должно смешить своей неожиданностью. Но этот конец не смешон вследствие своей полнейшей нелепости. Не надо быть врачом, чтобы понимать, что волосок, застрявший в горле, не может быть причиной многолетней боли в кишечнике. Невозможные нелепости вполне уместны и смешны в рассказах барона Мюнхгаузена, но неуместны в рассказах реалистического характера. Здесь за действительность выдается потенциально невозможное. Кроме всего прочего здесь содержится алогизм, но алогизм не действующего лица, а автора, и потому автор помимо своей воли становится смешным: приведенные автором случаи в действительности совершенно невозможны и потому не смешны, не художественны. Другим примером неудачных преувеличений может служить рассказ Марка Твена «Как я редактировал сельскохозяйственную газету». Газету издает человек, не имеющий о сельском хозяйстве никаких представлений. Он думает, что брюква растет на деревьях, что гуано — это птица, что тыква — вид апельсинов, что гусаки мечут икру и т. д. Таких недоразумений в рассказе чрезвычайно много. Нагромождение подобных нелепостей на нескольких страницах утомляет читателя и не вызывает смеха. Сатирический замысел вскрывается в конце. Когда редактора упрекают в незнании дела, он отвечает: «...я четырнадцать лет работаю редактором и в первый раз слышу, что человек должен что-то знать для того, чтобы редактировать газету». Этот конец несомненно остроумен, но он не спасает рассказ в целом от упрека в нехудожественности, состоящей в непонимании допустимых границ комических преувеличений.

Такую ошибку совершают и некоторые советские юмористы. О естественности и правдоподобии как необходимых условиях комизма много писал Белинский. Но это требование не всегда соблюдается. У Ильфа и Петрова упоминает-

ся о двух конкурирующих похоронных бюро, названных авторами «Нимфа» и «Милости просим». Эти названия не воспринимаются как комические по своему совершенному неправдоподобию, по своей потенциальной невозможности. Здесь можно напомнить, что в Ленинграде на улице Марата еще в советское время несколько лет существовало похоронное бюро под названием «Вечность». Жизнь создает такие случаи, которые ни один автор не придумает за своим столом, надо только уметь всматриваться в эту жизнь и умело воспроизводить ее.

Эти наблюдения приводят нас к вопросам языка. О вопросах языка с самых разных точек зрения писалось так много, что можно быть предельно кратким.

Если любую комедию или любой юмореск пересказать «своими словами», они не покажутся смешными. И, следовательно, в словесном искусстве язык — не оболочка, а составляет одно целое со всем произведением. В повествовательных произведениях надо различать две стороны: язык автора и язык действующих лиц.

Вот как начинается четвертая глава «Мертвых душ»: «Подъехавши к трактиру, Чичиков велел остановиться по двум причинам: с одной стороны, чтоб дать отдохнуть лошадям, а с другой стороны, чтобы и самому несколько закусить и подкрепиться». Это язык автора. Здесь нет ничего смешного. Речь проста, естественна и деловита.

«А какой, если б ты знал, волокита Кувшинников! Мы с ним были на всех почти балах. Одна была такая разодетая, рюши на ней и трюши, и черт знает, чего не было. Я думаю себе только «Черт возьми!». А Кувшинников, то есть, это такая бестия, подсел к ней и на французском языке подпускает ей такие комплименты... Это он называет «попользоваться насчет клубнички». Это говорит Ноздрев, случайно встреченный Чичиковым в трактире.

Отсюда вывод: авторская речь не должна спешить непременно поскорее рассмешить читателя.

Беру первую попавшуюся книгу юмористических рассказов. Один из них начинается так: «Сначала допустим. Допустим, что эта нетипичная история, так сказать случайно случившийся случай, произошла в городе Х». Это авторская речь, которая сразу же, во что бы то ни стало пытается насмешить читателя. Нарочито убогая речь, однако, нисколько не смешит, потому что читателю ясно, что все это начало надуманно и натянуто. Кроме того, автор совершенно явно спешит обезопасить себя от упрека в нетипичности того, о чем будет рассказано: он сам допус-

кает, что его история нетипична, раньше чем это сделает читатель или критик. Через все это сквозит тайная надежда: может быть, если автор признает свою историю нетипичной, читатель скажет, что это все же не так.

Здесь не место давать какие-либо рекомендации. Приведенные примеры показывают, что авторская речь должна быть проста и естественна. Она может быть остроумной и вызывать улыбку, но она должна быть сдержанна и не спешить с первых же строк к комическому эффекту. Действующие лица, наоборот, должны говорить образно и колоритно, и их речь должна разнообразиться соответственно типажу. Можно дать еще один совет: необходимо, чтобы написанное подвергалось основательной и тщательной языковой шлифовке и обработке. Драматург Невежин, обескураженный неуспехом своих пьес, обратился за помощью к Островскому и передал ему для редактирования комедию «Старое по-новому». Островский оставил в неприкосновенности сценарий Невежина, состав действующих лиц и последовательный ход действия. Это значит, что комедия как таковая была вовсе не плоха. Но Островский произвел большую работу над языком пьесы: нет ни одной страницы невежинского текста без его тонкой стилистической правки и художественной обработки. Под пером Островского пьеса приобрела новое качество: она стала живой, естественной и сценичной. Каждое действующее лицо заговорило свойственным его социальному слою и его характеру выразительным языком. Для того чтобы передать речь комического персонажа, надо знать, как в действительности говорят лица, подобные изображенному; а чтобы это узнать, надо длительно изучать разнообразную народную речь, прислушиваться к ней. Записные книжки Гоголя показывают, как упорно он наблюдал жизнь и речь всех сословий и записывал все, что ему как писателю было важно и интересно, особенно названия вещей. Записи велись без всякого порядка. Не это важно. Здесь есть заметки о торговле и рынке, о сделках «со всеми бранями», записаны названия деревьев и видов леса, дан перечень ремесленных цехов, записано, как выражаются во время карточной игры, перечислены крестьянские названия частей изб, записаны клички собак и обозначения их статей и качеств, занесено все, что относится к псовой охоте, выписаны названия разнообразных блюд, перечислены обозначения птичьих и звериных криков и т. д. Здесь нет необходимости перечислить все, что заносил для памяти Гоголь. Он записывал не только названия вещей, но опи-

сывал праздники и обычаи, выписывал названия всех чинов Приказа общественного призрения, записал, какие взятки берут прокуроры, какие — губернаторы и т. д. Эти записи показывают, как Гоголь работал. Жизнь и то, что в ней есть смешного, яркого и колоритного, нельзя придумать, сидя в кабинете за своим столом. Первоисточник комизма есть сама жизнь.

Это не всегда понимают и знают авторы, и от этого, от надуманности проистекает множество ошибок, снижающих художественность и комический эффект.

Проверить это можно на маленьком, но очень показательном примере, а именно на том, какие имена авторы дают своим героям. Выше уже указывалось, на каких принципах создаются комические имена. К тому, что там сказано, нужно добавить, что требование вероятности как одного из условий комизма распространяется и на имена. Нам не важно, имелись ли в действительности те странные прозвища, какими своих героев наделяет Гоголь. Возможно, что некоторые из них выдуманы или созданы самим Гоголем. Но если это так, они все же созданы по образцу слышанных и действительно имеющихся в русском и украинском языках имен и фамилий. Маленькие преувеличения не меняют сущности, но усиливают комизм. Между тем некоторые авторы придумывают имена с потолка, которые, однако, не смешны, хотя иногда и соблюдаются некоторые внешние признаки комизма. Не смешны они потому, что они невозможны, нарушают дух русского языка.

Белинский был замечательным критиком, но сам он писательским талантом не обладал. У него есть очерк «Педант», и герой этого очерка носит фамилию Картофелин. Это смешно постольку, поскольку обозначение через съедобный предмет комично по причинам, которые разъяснены выше (ср. у Гоголя: Яичница, Земляника; фамилии Вишня, Слива и др.). Однако данная фамилия не смешна, потому что в основу положено ботаническое, а не народное название овоща. Смешна была бы фамилия «Картошкин».

Подобную же ошибку сделал Добролюбов, назвав одного из своих героев Лилиеншвагер. Выше говорилось о том, в каких случаях могут оказаться смешными иностранные фамилии. Эта же фамилия невозможна ни на одном языке, она притянута, надуманна и не смешит. (Лилия + название родства. Швагер = зять).

Можно ли считать удачными такие фамилии, как Семафоров, Унитазов, Авоськин, Паганинский и многие дру-

гие? Элементы комизма в них несомненно есть, но эти элементы убиваются надуманностью, противоестественностью и неправдоподобием таких имен. Так, фамилия Паганинский могла бы быть смешной по набору повторяющихся в ней гласных и согласных. Но так как она произведена от фамилии Паганини, она совершенно теряет свой комизм; в привычной итальянской фамилии «Паганини» для русского уха нет ничего смешного. Кроме того, русские фамилии не образуются от итальянских. Возможно, что автор надеялся на ассоциацию с корнем «поганый», но эта ассоциация не наступает по причинам орфографического порядка.

У Ильфа и Петрова в «Двенадцати стульях» имеется акушерка Медуза Горгонер. Это имя заимствовано из античной мифологии, но переделано. Чтобы почувствовать его комизм, надо знать (или прочесть в мифологической энциклопедии), что Горгоны — мифические женские страшилища, вид и взгляд которых был так страшен, что он убивал насмерть. Медуза — одна из таких Горгон. Называя женщину личным именем Медузы и фамилией Горгонер, авторы показали, что мифологию они знают. Но читатель знать эту мифологию не обязан. Прибавление немецко-еврейского суффикса «ер» к древнегреческому имени не смешит по своей полной произвольности и противоестественности (ср. с этим акушерку Змеюкину у Чехова). При всей кажущейся невероятности и неправдоподобности имен у Гоголя, у него нет ни одного случая противожизненной натяжки в именовании героев.

Ко всему сказанному можно прибавить еще следующее: комик только тогда будет иметь успех, если сам он будет сохранять или симулировать полную серьезность, совершенную непричастность к тому, что он рассказывает. Если рассказчик анекдота рассмеется, не дожидаясь смеха своих слушателей, то слушатели смеяться уже не будут — разве только из вежливости. Это относится не только к устному рассказыванию, но и к печатному повествованию. Автор, находясь в смешливом настроении, не должен сразу же давать ему волю. Он должен воздействовать через предмет своего повествования, а не через передачу своего субъективного настроения. Читателя это расхолаживает, а иногда и раздражает. Чехов дал писательнице Авиловой, которая сочиняла чувствительные рассказы, следующий совет: «Чем чувствительнее положение, тем холоднее следует писать, и тем чувствительнее выйдет. Не следует обсахаривать». Это же относится к авторам комических про-

изведений. Надо писать, выражаясь словами Чехова, «холодно». Если же этого не делать, нарушается одно из основных правил психологии смеха: сильный смех наступает неожиданно, хотя эта неожиданность и может быть искусно подготовлена. Неудачливые же сатирики прямо начинают с вычурного языка, чтобы показать, что они пишут не простой рассказ, а юмористический, чего делать не следует.

Внешняя непричастность автора к содержанию повести должна сказаться еще в другом: сатирическое произведение всегда имеет тенденцию; чем глубже и основательнее эта тенденция будет спрятана, тем лучше и с тем большим эстетическим наслаждением она будет понята и оценена. И наоборот: чем сильнее тенденция будет выпячиваться, тем слабее будет эффект, как художественный, так и идейный. Между тем многие авторы нарочито подчеркивают тенденцию, боясь, что иначе их упрекнут в безыдейности. В этой ошибке они часто виноваты не сами, виноваты некоторые ошибочные установки в современной теории комического, которые требуют идейности даже ценой малой художественности, о чем говорилось выше. Нравоучение уместно в басне (хотя часто и басни обходятся без него) и неуместно в жанре юморесок любых форм. Об этом говорил Белинский, предостерегая авторов от дидактизма. В противоположность этому Л. Ф. Ершов, например, утверждает, что читателю «полезно открыть глаза на причины, порождающие отрицательные явления» (20, 197). Это нужно читателю газетных статей или серьезных очерков, но это совершенно не нужно читателю художественных произведений, особенно юмористических. С читателем ничего не надо обсуждать, ему надо только показывать, а выводы он сделает сам, если только показ был ярким и правдивым. Всякого рода рассуждения снижают художественные достоинства и доходчивость произведений. У Г. Рыклина есть прекрасный рассказ под названием «Бабка Секлетея». Комическая героиня этого рассказа — вредная старуха, сплетница, передающая всякие пророчества и вздорные слухи. Образ и смешон и ясен, сообщаемые факты жизненно правдоподобны и убедительны. Вредность такого типа также совершенно очевидна. Но вот автор пишет: «Было бы легкомысленно думать, что у бабки Секлетеи уже больше нет доверчивой аудитории, что в сети ее не попадает, как мухи в паутину, и кое-кто из отсталой молодежи». Эта реплика «от себя» стоит в середине рассказа, она портит комизм — это не язык юморески, это

язык статьи. Сказать это должен был не автор, а сам читатель, прочитав рассказ. И сказал бы, если бы этого за него не сделал автор. Читатель не любит, чтобы его поучали, он хочет понимать сам. Такие выкладки в середине повествования — дань теории.

Бывают и другие ошибки, нарушающие комизм. Есть темы, ни в каких случаях невозможные как комические. Нельзя комически изображать убийства, пороки, разнообразные преступления, физическую и моральную грязь. Можно смеяться над фашистами, когда они привозят в оккупированную деревню грузовик с балалайками, чтобы выгодно продать их русским или обменять (рассказ Зощенко «Добрый день, господа»). Но никому не придет в голову смеяться над ними, когда в лагерях смерти они уничтожают людей. Между тем авторы не всегда достаточно ясно понимают границу между тем, что может быть смешным, и тем, что не может. Так, несомненно, нисколько не смешна смерть Остапа в «Двенадцати стульях».

Переход от комического к отвратительному иногда делается нарочито, чтобы усилить изобличение. Так неоднократно в «Господах Головлевых» поступал Салтыков-Щедрин. Вызвать отвращение входило в его цели, и в этих местах его роман не комичен. Но когда попытались этот роман экранизировать, это оказалось затруднительным. Юренев по этому поводу пишет: «В русской литературе сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина выходит за грани комедии. В фильме «Иудушка Головлев» Гардин не смешон, а мерзок и страшен». Но таков Иудушка не только в фильме, таков он и в романе. Выход за грани комизма у Салтыкова-Щедрина намеренный и сознательный.

Вопрос о темах имеет еще и другую сторону, и во многих случаях мы должны будем встать на защиту авторов против большинства критиков и теоретиков.

Что смех (во всяком случае, сатирический смех) вызван недостатками людей, это в разных формах говорили и говорят многие теоретики, и это не вызывает возражений. Сущность сатиры сводится к осмеянию человеческих недостатков. Все это совершенно очевидно и бесспорно. Споры начинаются с того момента, когда надо решить, какие же недостатки должны стать предметом сатиры. Множество теоретиков утверждают, что осмеянию прежде всего подлежат крупные недостатки. Такие теоретики обвиняют современных авторов в «мелкотемье». «У нас еще нет большой сатиры»,— пишет Гуральник. По мнению Ершова, авторы «Крокодила» «обнаруживали тягу к мелким

темам. маленькому, затхлому мирку обывательщины, не ставили больших социальных вопросов». Сходно выражается Николаев: «Слишком часто в основу сатирических рассказов, повестей и даже романов кладутся конфликты мелкие, незначительные, не имеющие широкого общественного значения» *.

Формально авторы таких обвинений правы. У нас зачастую преобладает осмеяние мелких недостатков. Не правы они в понимании и оценке этого. Теория комического показывает, что крупные недостатки вообще не могут быть предметом комического изображения. Это видно и без теории. Государственные преступления, измена Родине, тяжелые уголовные преступления подлежат юрисдикции прокуратуры и уголовного розыска, а не комедии и сатиры.

Теория, представленная названными авторами, ошибается еще и в другом: в общественной оценке мелких недостатков.

Эта теория исходит из предпосылки, что есть как бы два вида недостатков: общественно вредные и общественно безвредные. Некоторая доля истины в этом несомненно есть. Когда, например, дирижер, грациозно изгибая стан, бросается с кулаками на оркестр, чтобы показать, что здесь надо играть фортиссимо, или обращает к оркестру ладонь, показывая, что здесь надо играть потише (что музыканты знают и так), когда он дирижирует не только корпусом и руками, но и головой, отчего приходит в беспорядок прическа, то такой дирижер не подозревает, что он смешон. Здесь есть материал для дружеского шаржа, но не для сатиры. Недостаток в данном случае совершенно безвреден.

Однако как только мы пытаемся по-настоящему разделить недостатки на общественно вредные и безвредные, мы сейчас же попадаем в полный тупик и убеждаемся в невозможности это сделать.

Слова Гуральника: «У нас еще нет большой сатиры» — не подтверждаются, если просмотреть сатирическое творчество периода гражданской или Великой Отечественной войны, вспомнить имена Демьяна Бедного, Владимира Маяковского.

Эти обвинения отпадают сами собой. Маяковский в 1927 году писал:

---

* У. Гуральник, Смех — оружие сатиры, стр. 6; Л. Ершов, Сатирический рассказ в «Крокодиле» (1946—1955).— «Вопросы советской литературы», вып. V, стр. 190, 198; Д. Николаев, Смех — оружие сатиры, стр. 16.

Хочу
 раскатов
  пушечного смеха,
   над ними
    красного знамени клок.

Маяковский, как никто, умел громить внешних и внутренних врагов, белогвардейщину и контрреволюцию.

Во время Великой Отечественной войны сатира оказывала активное содействие победе над гитлеризмом. В настоящее время достаточно открыть любой номер «Крокодила» и почти любой номер «Правды» и других газет, чтобы увидеть там злые и меткие карикатуры. Говорить о том, что у нас нет большой сатиры, совершенно не приходится.

Но наряду с такой сатирой есть и нужна сатира, направленная на критику нашего повседневного быта, наших собственных недостатков.

Маяковский, который так великолепно громил интервентов, умел обращать свои насмешки и против недостатков внутреннего быта во времена мирного строительства социализма. Этому строительству препятствовали уже не войны, не войска, не пушки, а тысячи мелочей, которые на первый взгляд вовсе незаметны, но в своей совокупности, если с ними не бороться, могут тормозить ход этого строительства и серьезно вредить ему. Маяковский создал понятие «огромные мелочи» и громил эти мелочи с такой бесстрастностью, с какой он громил интервентов. Образцом боевой сатиры может служить комедия Маяковского «Клоп».

В условиях нашей действительности индивидуальные недостатки вместе с тем есть недостатки общественного порядка, проводить границу здесь совершенно невозможно. «Спекулянт и низкопоклонник, сплетник и клеветник, стяжатель и мракобес, сутяга и лодырь, пьяница и распутник постепенно и неуклонно переходят в юрисдикцию сатиры», (40, 18),— пишет Юренев. Мих. Левитин в своей книге «Самое смешное» (1966) так говорит о себе: «Автор беспощадно бичует все, что мешает нашему успешному продвижению вперед, и высмеивает такие пороки, как стяжательство, зависть, зазнайство, угодливость и эгоизм». На самом же деле этот список далеко не исчерпывает тематики книги. Если систематически изучить нашу юмористическую и сатирическую литературу и составить список, каталог всего того, что высмеивается (мы этого каталога проводить не будем), и вдуматься в каждый из этих не-

достатков, то требование недопустимости их становится совершенно очевидным. Нельзя допускать и надо всеми средствами пресекать все виды моральной нечистоплотности, алкоголизм, развязность и хулиганство, черствость по отношению к людям и их требованиям, формализм и бюрократизм всех видов, низкую культуру труда во всех областях работы и деятельности от самых скромных работников до самых крупных, совершающих на ответственных постах безответственные поступки. Все подобные и многие другие недостатки могут служить предметом сатиры, и все эти темы есть темы общественного порядка.

Нередко авторов обвиняют в том, что они изображают нетипичные явления. Совершенно очевидно, что многие из изображаемых недостатков действительно нетипичны для нашей жизни и для нашего строя. Но это не значит, что их не надо изображать и что с ними не надо бороться. Точка зрения, согласно которой один случай или малое количество их еще не представляет общественного зла, а общественный характер зло приобретает только тогда, когда оно начнет распространяться, глубоко ошибочна и вредна. Каждый случай требует борьбы и изобличения, не дожидаясь, пока болезнь разовьется в эпидемию и станет «типичной».

Отсюда видно, что часто раздающееся обвинение в мелкотемье не выдерживает критики ни с точки зрения теории комического, ни с точки зрения общественной морали. Недостаток не в этом, а в том, как эти темы трактуются с точки зрения художественности и правдивости.

Здесь, между прочим, уместно заметить, что сатира как таковая очень часто не вылечивает и не исправляет тех, на кого она направлена. Если бы это было так, то для излечения, например, алкоголизма или мелкого хулиганства достаточно было бы собрать всех одержимых такими недугами, свести их в театр или в кино и показать им изобличительную комедию против пьянства и хулиганства, ожидая, что из театра они выйдут трезвыми и благовоспитанными людьми. Так никогда не бывает. Но в чем же тогда значение сатиры? Сатира воздействует на волю тех, кто относится к подобным недостаткам равнодушно или снисходительно, или не желает их замечать, или, может быть, и действительно не знает о них. Она поднимает, мобилизует волю к борьбе, внушает или усиливает эмоции осуждения, недопустимости, непозволительности изображаемых явлений и тем способствует усилению борьбы с ними и их устранению и искоренению.

Список литературы

1. Сб. «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956.
2. *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Сочинения, т. 1, М., Госполитиздат, 1955.
3. *Ф. Энгельс*, Немецкие народные книги.— *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Сочинения, т. II, 1929 [*К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 344—352].
4. *Г. Л. Абрамович*, Введение в литературоведение, М., Учпедгиз, 1961.
5. *Н. Акимов*, Не только о театре, М., «Искусство», 1966.
6. *Дж. Г. Байрон*, Дневники и письма, М., «Наука», 1965.
7. *М. М. Бахтин*, Творчество Франсуа Рабле, М., ИХЛ, 1965.
8. *В. Г. Белинский*, Полное собрание сочинений в 12-ти томах, М., Изд-во АН СССР, 1953—1956.
9. *Г. Бергсон*, Смех в жизни и на сцене. Пер. под ред. А. Е. Яновского, Спб., 1900.
10. *П. Н. Берков*, Русская народная драма XVII—XX веков [б. г.].
11. *Ю. Борев*, Комическое и художественные средства его отражения.— Сб. «Проблемы теории литературы», М., Изд-во АН СССР, 1958.
12. *Ю. Борев*. О комическом, М., «Искусство», 1957.
13. *Ю. Борев*, Сатира.— Сб. «Теория литературы», М., «Наука», 1964.
14. *А. С. Бушмин*, К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина.— «Вопросы советской литературы», вып. 5, V (s. a.).
15. *А. Вулис*, В лаборатории смеха, М., ИХЛ, 1966.
16. *Ник. Гартман*, Эстетика, М., Изд-во иностранной литературы, 1958.
17. *У. Гуральник*, Смех — оружие сильных, М., «Знание», 1961.
18. *Н. А. Добролюбов*, Собрание сочинений в 9-ти томах, М.— Л., изд-во «Художественная литература», 1961—1964.
19. «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», Изд-во АН СССР, 1958.
20. *Л. Ф. Ершов*, Советская сатирическая литература, Л., «Знание», 1955.
21. *И. Игин*, Сигареты «Тройка», М., 1965.
22. *М. Каган*, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. I—III, Л., Изд-во ЛГУ, 1966.
23. *Ликок*, Юмористические рассказы, М.— Л., изд-во «Художественная литература», 1967.
24. *Ф. Лимантов*, Об эстетической теории комического.— «Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена», т. 162, ч. II, 1959, стр. 29—71.
25. *А. В. Луначарский*, Будем смеяться.— «Вестник театра», 1920, № 58.
26. *И. Мандельштам*, О характере гоголевского стиля, Гельсингфорс, 1902.
27. «Народно-поэтическая сатира», Л., «Советский писатель», 1960.
28. *А. Несин*, Приходите развлекаться, М., «Прогресс», 1966.
29. *Д. Николаев*, Смех — орудие сатиры, М., «Искусство», 1962.

30. *З. Подскальский,* О комедийных и выразительных средствах и комическом преувеличении.— «Искусство кино», 1954, № 8.
31. «Русская сатира XIX — начала XX века», М.— Л., «Советский писатель», 1960.
32. *Б.* и *Ю. Соколовы,* Сказки и песни Белозерского края, М., 1915.
33. *Н. Сретенский,* Историческое введение в поэтику комического, ч. 1, Ростов-на-Дону, 1926.
34. *Н. Г. Чернышевский,* Полное собрание сочинений в 15-ти томах, М., Гос. изд-во «Художественная литература», 1929—1953.
35. *М. П. Чехова,* Из далекого прошлого, М., 1960.
36. *Н. Шевцов,* Покушение на авторитет. Юмористические рассказы, Алма-Ата, 1965.
37. *А. А. Щербина,* Сущность и искусство словесной остроты (каламбура), М., Изд-во АН СССР, 1958.
38. *Я. Эльсберг,* Вопросы теории сатиры, М., «Советский писатель», 1957.
39. *Я. Эльсберг,* Некоторые вопросы теории сатиры.— Сб. «Проблемы теории литературы», М., Изд-во АН СССР, 1958.
40. *Р. Юренев,* Механика смешного.— «Искусство кино», 1964, № 1.
41. *Р. Юренев,* Советская кинокомедия, М., «Наука», 1964.
42. *E. Beyer,* Deutsche Poetik. Theoretisch-praktisches Handbuch der deutscher Dichtkunst, Bd I—II, Stuttgart, 1882.
43. *G. Brandes,* Ästhetische Studien, 1900.
44. *Jean Paul,* Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig..., Bd I—II, Wien, 1815.
45. *Ed. Hartmann,* Ästhetik, Bd II, Berlin, 1887.
46. *N. Hartmann,* Ästhetik, Berlin, 1953.
47. *E. Hecker,* Die Physiologie und Psychologie des Lachelns und des Komischen, Berlin, 1873.
48. *G. W. Hegel,* Vorlesungen über Ästhetik. Hrsg. von H. G. Hoto, Bd I—III, Berlin, 1835—1838. Новейшее издание в русском пер.: *Гегель,* Лекции по эстетике.— Сочинения, т. XII—XIV, М., Соцэкгиз, 1938; *Гегель,* Эстетика в 4-х томах, М., «Искусство», 1968—1973.
49. *I. Kant,* Kritik der Urteilskraft. Hrsg. von K. Kehrbach, Leipzig, 1878; *И. Кант,* Сочинения, т. 5, М., Соцэкгиз, 1966.
50. *J. H. Kirchmann,* Ästhetik auf realistischer Grundlage, Bd I—II, Berlin, 1868.
51. *A. Schopenhauer,* Die Welt als Wille und Vorstellung.— Sämtliche Werke, Bd II, Leipzig, 1908.
52. *A. Schopenhauer,* Zur Theorie des Lächerlichen.— Sämtliche Werke, Bd III (s. a.).
53. *Fr. Th. Vischer,* Ästhetik oder Wissenschaft des Schönene, Reutlugen — Leipzig, Bd 1—6, 1846—1857.
54. *Fr. Th. Vischer,* Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen, Stuttgart, 1837.
55. *J. Volkelt,* System der Ästhetik, Bd I—IV, München, 1905—1914.
56. *A. Ziesing,* Ästhetische Forschungen, Frankfurt a/m, 1855.
57. *R. A. Zimmermann,* Ästhetik, Bd I—II, Wien, 1858—1865.

Пропп В. Я.

П 81 Проблемы комизма и смеха. М., «Искусство», 1976.

183 с.

В. Я. Пропп (1895—1970) идет от конкретного и пристального анализа материала к широким теоретическим обобщениям. Выделяя из многообразных форм комического сатиру, автор показывает, что ее психологическим эквивалентом является особый вид смеха, который он определяет как «насмешливый смех». Книга представляет интерес как для специалистов, так и для самого широкого круга читателей.

П $\frac{10507\text{-}143}{025(01)\text{-}76}$ 4-76 7

Владимир Яковлевич Пропп

Проблемы комизма и смеха

Редактор Ю. Д. Кашкаров
Художник В. А. Корольков
Художественный редактор Е. Е. Смирнов
Технический редактор Е. Н. Сапожникова
Корректоры А. А. Паранюшкина и И. В. Разинкина

Сдано в набор 21/I 1976 г. Подписано к печати 2/VI 1976 г. А 10302. Формат издания 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Усл. печ. л. 9,66. Уч.-изд. л. 10,28. Изд. № 17465. Тираж 10 000 экз. Зак. № 81. Цена 70 коп. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект имени В. И. Ленина, 109.

70 коп.

